

[DOSSIÊ RAYMOND ROUSSEL]

LOCUS
SOLUS
raymond roussel

Imagem da capa:
marcus parcus
(themonkeymind.livejournal.com)

Apresentação

Fernando Scheibe

Raymond Roussel (1877-1933) é uma figura única, um verdadeiro *Locus Solus* da literatura mundial. Considerado por muitos de seus contemporâneos uma espécie de débil mental, Roussel talvez só tenha escapado ao *oblivium* graças ao fascínio que exerceu sobre os surrealistas e, especialmente, sobre Michel Leiris, que passou a vida às voltas com seu *Cahier Roussel*.

A partir daí, sua obra cresceu através de leitores como Marcel Duchamp, Guillaume Apollinaire, Francis Picabia, Georgio de Chirico, Jean Cocteau, Paul Éluard, Robert Desnos, Roger Vitrac, Philippe Soupault, André Breton, Georges Bataille, Salvador Dalí, Aníbal Machado, Jean-Jacques Pauvert, Raymond Queneau, Leonardo Sciascia, Georges Perec, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Ítalo Calvino, Júlio Cortázar, John Ashbery, Joseph Cornell, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Enrique Vila-Matas, César Aira...

Como resumiu o patafísico emérito Jean Ferry (ou Lévy, como preferir): “Depois [de Roussel], vem toda a literatura dita moderna.”

Este número especialíssimo do **SOPRO**, que festeja a publicação da primeira tradução em português de *Locus Solus* (ano que vem tem mais Roussel na Cultura & Barbárie, aguardem!), reúne mortos e vivos para enfiar uma grande haste de *vitalium* e uma dose cavalar de *ressurrectina* na leitura brasileira de Roussel.

O leitor encontrará aqui, além de textos inéditos, redigidos especialmente para esta edição, e de uma parte essencial da fortuna crítica de Roussel, dois fragmentos do manuscrito inicial de *Locus Solus* cortados da versão final.

Roussel sempre foi obcecado pela glória. Mas, como explica Michel Leiris, a verdadeira glória não é fama e sim êxtase. Que o leitor, portanto, se extasie.

Agradeço, extasiadamente, a colaboração de todos, vivos e mortos, que participaram deste *sopro de vida*.

Locus solus
Raymond Roussel
Tradução de Fernando Scheibe | Prefácio de Raúl Antelo |
Posfácio de Pierre Bazantay | Capa e projeto gráfico de Marina Moros
Desterro: Cultura e Barbárie, 2013 [*pseudo*- coleção de literatura, 344pgs].
Venda e mais informações em http://culturaebarbarie.org/?page_id=511

Sumário

5 | **Raymond Roussel. A Chave Unificada** (César Aira; trad. Byron Vélez Escallón)
13 | **Locus Solus está reanimado – Bom Público** (Raymond Roussel; trad. Paolo Colosso)
14 | **O duplo e seu teatro** [fragmento] (Laurent Jenny; trad. Paolo Colosso)
16 | **Sobre Raymond Roussel** [fragmento] (John Ashbery; trad. Alexandre Nodari)
17 | **Raymond Roussel: a estrela na testa** (Paul Eluard; trad Joca Wolff)
18 | **A estrela na testa** (Robert Desnos; trad. Diego Cervelin)
20 | **História de leituras** (Jean-Jacques Pauvert; trad. Pablo Simpson)
26 | **Raymond Roussel** (André Breton; trad. Fernando Scheibe)
28 | **Apenas um breve depoimento** (Claudio Willer)
30 | **A rulote de Raymond e outras invenções** (Dominique Nédellec; trad. Thiago Mattos)
34 | **O jogador de xadrez** [fragmento] (Roger Vitrac; trad. Marcelo Jacques de Moraes)
35 | **Uma nova querela entre antigos e modernos** (Fabiano Barboza Viana)
37 | **Raymond Roussel. "Meus monstros sagrados"** (Jean Cocteau; trad. Paula Glenadel)
37 | **Raymond Roussel: África portátil** (Kelvin Falcão Klein)
40 | **Roussel em Plomeur** (Patrick Besnier; trad. Fernando Scheibe)
42 | **Raymond Roussel** (Phillippe Soupault; trad. Fabiano Barboza Viana)
45 | **Impressões de Raymond Roussel em Michel Leiris** (Osvaldo Fontes Filho)
56 | **Os Comedores de Estrelas** (Georges Bataille; trad. Ruy Luduvice)
60 | **Um autor difícil** [fragmento] (Robert de Montesquiou; trad. Antonio Carlos Santos)
61 | **Como escrevi alguns de meus livros** (Michel Leiris; trad. Liliane Mendonça)
63 | **Entrevista sobre Raymond Roussel** (Michel Leiris; trad. Fedra Rodríguez Hinojosa)
67 | **Martial Canterel promove o encontro entre os artistas Lucius Égroizard e Arthur Bispo do Rosário** (Marta Dantas)
75 | **Locus solus** [manuscritos] (Raymond Roussel; trad. Felipe Vicari de Carli e Fernando Scheibe)
83 | **Autos referentes à morte de Raymond Roussel** [fragmento] (Leonardo Sciascia; trad. Eduardo Sterzi)

Raymond Roussel. A Chave Unificada*

César Aira | *Tradução de Byron Vélez Escallón*

Explicitar mais uma vez o famoso *procedimento* de Roussel é tempo perdido; por mais clara que seja a explicação, sempre ficará um mal-entendido. Roussel é a torre de Babel dos seus intérpretes e estudiosos. De algum modo, ele fez com que todos falem idiomas diferentes. Todo artigo que se escreve sobre ele poderia se intitular: *Os erros mais frequentes que se cometem ao falar de Roussel.* O preço que se paga por acreditar tê-lo entendido é acreditar que o outro, qualquer outro, o entendeu mal. Isto é, sim, explicável, ao menos parcialmente: um escritor único, que não entra em nenhuma das categorias em que se classificam os demais escritores, continua único na recepção, ou seja, torna único o leitor, que se sente separado de todos os outros leitores pelo abismo do erro. Algo parecido acontece quando o diálogo não é mais entre expertos, mas entre aquele que sabe, que dedicou anos e paixão à leitura de Roussel, e aquele que não sabe mas gostaria de saber: a distância entre ambos é excessiva. Nós, rousselianos, sabemos demais sobre Roussel; há demasiada erudição construída ao seu redor, e lemos tudo, incorporamos tudo ao corpus, porque tudo é pertinente, dada a qualidade de Mundo que têm Roussel e sua obra, qualidade que este fato precisamente confirma. Quem quer entender o Mundo deverá deixar de lado a categoria do pertinente, porque tudo o é, e é isso o que o faz Mundo.

Ainda assim, a tentação de explicá-lo de novo se faz irresistível, quiçá não só por motivos psicológicos, mas por uma condição inerente à obra, que exige a multiplicação do único no seio do mal-entendido. Voltar a explicá-lo tem algo de prova de laboratório. O resultado da prova não pode ser outro que revelar um erro a mais e, a partir dele, revelar a curiosa propriedade dos erros sobre Roussel: a de não ser erros.

Pois bem, um dos enganos mais frequentes quando se fala de Roussel é confundir seu *procedimento* particular com o procedimento em geral. Um procedimento é um método para gerar argumentos narrativos, histórias. Também poderiam servir para gerar argumentos de outro tipo, poéticos, científicos e até filosóficos; mas no fundo sempre serão narrativas. Esse método poderia consistir em extrair palavras ao acaso do dicionário, ou de um chapéu, e armar uma história que fosse da primeira palavra à segunda, da segunda à terceira... Se a primeira palavra que saiu da cartola é *colher*, a segunda *mercúrio*, a terceira *bactéria*, a história poderia ser sobre um jogo de talheres no palácio do rei de um país cujo principal produto de exportação é o mercúrio, e uma colher desse jogo aparece com uma estranha marca durante um jantar... E dessa marca sai a fórmula para criar uma bactéria que se alimentaria de mercúrio e levaria o país à ruína... Improviso um exemplo qualquer. O procedimento poderia ser qualquer outro, usando imagens recortadas de revistas, ou misturando manchetes do jornal. Não precisa ser muito criativo ou estranho, basta que sirva ao propósito de pôr o acaso a serviço de uma formação linguística qualquer, que depois a honestidade (a honestidade do bom jogador, que não trapaceia) do

* Originalmente publicado em *Carta*, N° 2, Madri: primavera- verão, 2011. Revisado por Joca Wolff e Fernando Scheibe.

escritor usará para criar uma história. (Ou trapaceando, dá no mesmo). Como se vê pelo exemplo anterior, o da colher e do mercúrio, o procedimento não fornece a história pronta mas os elementos para fazê-la, e com os mesmos elementos pode-se inventar histórias diferentes, melhores ou piores segundo quem as fizer. Para Roussel, isso era claro: "Assim como com as rimas podem fazer-se versos bons ou ruins, com este procedimento podem fazer-se livros bons ou ruins".

A alternativa ao uso de um procedimento é inventar histórias como sempre se fez, tirando-as da imaginação ou da memória, ou das infinitas combinações, em diferentes proporções, de imaginação e memória (e, seria preciso agregar, desejos conscientes e inconscientes, rancores, afinidades, antipatias, ideologias, e o resto todo da panóplia psicológica). Se sempre foi assim, e todas as obras-primas da literatura (menos as de Roussel) foram feitas assim, por que inovar? O simples fato de que seja o que fazem todos, e que sempre se tenha feito assim, é um bom motivo para tentar algo diferente. Através do procedimento o escritor se libera das suas próprias invenções, que de algum modo sempre serão mais ou menos previsíveis, pois sairão dos seus mecanismos mentais, da sua memória, da sua experiência, de toda a miséria psicológica perante a qual a maquinaria fria e reluzente do procedimento luz como algo, enfim, novo, estranho, surpreendente. Uma invenção realmente *nova* nunca sairá dos nossos velhos cérebros, onde tudo já está condicionado e consabido. Só nos dará esse novo o acaso de uma maquinação alheia a nós.

"Alheia a nós"... Mais ou menos. Porque o procedimento, como disse, nos dá as peças do quebra--cabeça, mas somos nós que devemos montá-lo. Mas um efeito dessa alheidade é que o procedimento, se bem usado, gera uma história tal que o leitor se perguntará: *Como ele foi pensar nisso?*, com um gesto de incredulidade. É uma pergunta, e um gesto, muito eloquente. Quer dizer que só podemos pensar naquilo que foi predeterminado pela nossa história, mentalidade, meio, época, etc. As formações que o procedimento propicia, pelo contrário, estão livres desses condicionamentos.

(Estes raciocínios admitiriam, me parece, uma objeção de segundo grau. Se o procedimento serve para nos dar uma história que estaria vedada a nossa limitada capacidade de invenção... Os fatos reais de nossa vida, de nossa biografia, não estão nos dando os mesmos elementos, independentemente da nossa imaginação ou capacidade de inventar? Dito de outro modo, nossa vida, o que nos aconteceu ou aconteceu em nossa família e entorno, não é tão objetivo quanto o acaso?).

Dito isto, digamos que o *procedimento* usado por Roussel foi um dentre todos aqueles que se poderia usar. Consistia em encontrar e desenvolver frases inesperadas, provenientes de homonímias, deformações, segundas e terceiras acepções, todo tipo de jogos de palavras aos que tão bem se presta o francês. Por exemplo, pegava uma frase feita qualquer, *Demoiselle à prétendant* (senhorita com pretendente), e a submetia a variações homofônicas que davam em *Demoiselle* (pilão) *à reître* (um tipo de soldado alemão ou centro-europeu) *en dents* (feito com dentes). A história que nasceu desses três elementos foi a de um pilão modificado que compunha com dentes um mosaico representando um soldado. Torná-lo verossímil, sem deixar pontas soltas, obrigou-o à invenção de uma complicadíssima máquina, várias histórias colaterais, e as subsequentes digressões científicas, e isso tudo ocupa trinta densas páginas de *Locus Solus*. Não vale a pena se deter na descrição do *procedimento* de Roussel, que ele próprio fez em seu livro-testamento *Como escrevi alguns de meus livros*. Poderia ter sido qualquer outro procedimento. Este seu era evidentemente aquele que lhe resultava mais produtivo, mas talvez só porque não achou outro, ou não se interessou em procurá-lo. Portanto é um erro dos estudiosos de Roussel (e esse sim, o mais frequente) se encarniçar na descrição do *procedimento*, e praticamente limitar a essa descrição a interpretação e apreciação da sua obra. E, no entanto... Aqui é onde se demonstra que os erros cometidos com Roussel têm a curiosa propriedade de deixar de ser erros. Porque há um ponto em que a diferença entre geral e particular se desvanece: o único escritor que usou um procedimento para gerar histórias foi Raymond Roussel e o único procedimento que se usou nunca foi o seu. Daí que o erro de confundir procedimento geral com procedimento particular se transforme no erro de diferenciá-los.

O procedimento serve somente para gerar o argumento. Logo, uma vez escrita a história, o procedimento desaparece, fica oculto, é tão parte da história quanto o fato de o autor ter usado tinta azul ou tinta preta para escrever, ou qualquer outro dado desprovido da menor importância para entender ou julgar o texto, ou para desfrutá-lo. Nesse ponto Foucault se equivoca, no seu livro sobre Roussel, ao dizer que aquele que não souber francês e, portanto, não captar os jogos de palavras subjacentes às histórias, perderá algo na leitura de Roussel. Acho um erro grave da sua parte. O procedimento é uma ferramenta do autor (de Roussel, porque não houve outro), e não concerne ao leitor. Uma ferramenta que lhe permitiu encontrar as histórias mais estranhas, as invenções mais esquisitas e surpreendentes, em que jamais teria pensado se houvesse confiado na sua própria invenção. Por isso traduzir Roussel não só é possível mas conveniente, e lê-lo em tradução a outra língua (pelo menos nas suas obras em prosa, quer dizer, as feitas segundo o *procedimento*) é o único jeito de apreciá-lo plenamente, visto que ao afastá-lo do francês se consuma o ocultamento da gênese.

Um biógrafo e estudioso, Mark Ford, diz das *Impressões da África*: "Cada episódio põe em prática um enigma linguístico", e mais adiante fala das "charadas narrativas que o procedimento gera". É o mesmo erro que cometem quase todos os rousselianos. Essas charadas são resolvidas pelo autor, não pelo leitor. Roussel as resolveu, e a resolução deu por resultado seus romances, oferecidos ao leitor como pura leitura, como leitura de romances de Júlio Verne, nem mais nem menos.

Esta foi a leitura que se fez dos seus livros enquanto ele vivia. A revelação do mecanismo produtivo, do *procedimento*, ele a deixou escrita para que se publicasse depois da sua morte. Antes disso, ninguém sabia da existência do *procedimento*, e se acreditava de boa fé que essas fantásticas invenções saíam da sua cabeça. E saíam realmente, porque o *procedimento* é apenas uma ferramenta descartável, que só funcionou nas mãos de Roussel. Mas a obnubilação produzida pela revelação do *procedimento* fez com que ninguém conseguisse lê-lo com a correta admiração do leitor puro; interpôs-se o conhecimento da maquinaria de invenção.

Mas seria preciso examinar essa admiração. Para aqueles leitores, os que o leram enquanto ele vivia, os leitores entre os quais Roussel procurou o elogio (e o procurou patologicamente), o que era sua obra? Ele a propunha como um equivalente dos seus autores favoritos, Júlio Verne, Pierre Loti. Para a freguesia dessas leituras, Roussel era um pouco *esquisito* demais, mesmo na sua narrativa

(os dois romances e as duas peças teatrais), para não falar da sua poesia descritiva, e muito menos das *Novas Impressões da África*, com o jogo dos parênteses. Mas foi lido e admirado, embora nem sempre por quem ele teria escolhido; por exemplo, os surrealistas, de cujos elogios ele tinha motivos para suspeitar, porque o colocavam no acervo das recuperações de extravagantes curiosos, ingênuos ou loucos, como Brisset.

Entre os testemunhos que ficaram das leituras contemporâneas de Roussel, prévias à revelação do *procedimento* (as de Montesquiou, Breton, Raymond Queneau e outros), a mais aguda é a que fez um escritor argentino, José Bianco, num artigo publicado no suplemento literário do jornal *La Nación* de Buenos Aires, em março de 1934, um ano antes da publicação de *Como escrevi alguns de meus livros* (e meses após a morte de Roussel em Palermo, fato que aparentemente Bianco desconhecia).

Bianco, é claro, surpreende-se perante a estranheza dessa obra, estranheza que adjudica a um agente incerto e prestativo como é a *fantasia*: "o sonho mágico que é a fantasia de Roussel". Mas essa "inesgotável fantasia", intuindo a existência de algo oculto, Bianco a faz administrar por Roussel "com rigorosa lógica de demente", ou com "uma exasperante meticulosidade de engenheiro". Postula duas fases: a fantasia criadora, onírica, cósmica, e então uma estrita e vigiada racionalidade para transmitir essa fantasia. Compara-o com Daisy Ashford, a menina autora de *The Young Visiters*, pela lógica que a criança exige, mas também pela gratuidade das suas invenções. "Sábios e fascinantes jogos de crianças", diz, e descreve a população dos seus romances como "uma atrativa panóplia infantil".

Bianco, fino leitor (foi o primeiro, enquanto secretário de redação da revista *Sur*, a ler o primeiro conto de Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote*, e o qualificou nesse mesmo dia como "a melhor coisa que já li na minha vida"), adivinha obscuramente o suplemento oculto na obra de Roussel, esse *procedimento* que se revelaria um ano mais tarde. "É preciso um terrível talento para tornar suportável um pouco de gênio", diz no seu artigo. Desse "pouco de gênio" não pode dizer nada, posto ser a invenção de um modo diferente de criar; o "terrível talento" é o visível, a laboriosidade espantável da criança ou do louco para conseguir o que quer.

Mais próximo ainda do segredo está Bianco neste elogio: "Todo escritor parece indigente se comparado com Roussel, até as elucubrações de Poe têm algo de monótonas, de limitadas...". Esta última palavra acerta para além do que se propõe. Certamente, tanto Poe como qualquer outro escritor estão limitados pelo seu poder criativo pessoal, sua imaginação, sua inteligência. Roussel, ao usar um mecanismo acionado pelo ilimitado do acaso, pode operar com uma latitude sem fronteiras pessoais. (Isso também foi entrevisto por outro avançado, Raymond Queneau, que em 1933 disse: "Roussel cria mundos com uma potência, uma originalidade, uma inspiração, de que até hoje Deus acreditava ter a exclusividade").

Bianco aproxima Roussel e Proust: "idêntica ociosa e magnífica gratuidade". Jean Cocteau, que conviveu com Roussel numa clínica de desintoxicação, o aproxima também de Proust, pela sua aparência física: ambos provinham do mesmo meio, diz, tiveram educação e experiências equivalentes, moviam-se entre a mesma gente. A aproximação é intrigante; dir-se-ia que não poderiam ter tomado

caminhos literários mais divergentes. Proust elegeu os limites biográficos da sua experiência e da sua sensibilidade, e os fez explodir de dentro; Roussel, o mais impessoal e o menos autobiográfico dos escritores, chegava pelo caminho oposto à mesma "ociosa e magnífica gratuidade".

Mas quando José Bianco se aproxima mais da descoberta do *procedimento* é quando se refere à dificuldade de falar sobre Roussel: "Sobre Roussel é impossível escrever. Acima da literatura, ele está para além da crítica. Devo me limitar a uma série de fatigosos balbucios de entusiasmo, como esses que algumas mulheres lançam diante das obras de arte, quando não acham um argumento válido que possa explicar razoavelmente a sua admiração". É verdade, nada mais difícil do que expressar o prazer estético quando este, em palavras de Hegel citadas por Breton a propósito de Roussel, "depende exclusivamente do modo como a imaginação se põe em cena, e como ela só põe em cena a si mesma". A obra de Roussel torna intransponível essa dificuldade, mas aí é que está o recurso de voltar a explicitar o *procedimento* para esquivá-la.

Podemos nos perguntar por que Roussel revelou o segredo de seu *procedimento*. Teria suspeitado que era a sua melhor criação, a criação das criações, e que era a única coisa que poderia lhe dar a glória que desejava, e que talvez tivesse começado a suspeitar que não lhe dariam seus livros? Fez a revelação no livro *Como escrevi alguns de meus livros*, preparado por ele para edição póstuma; é uma recompilação de textos juvenis, inéditos, esboços de romance. Precedido pela revelação propriamente dita, que é o único texto *normal* que Roussel escreveu, sua *busca do tempo perdido*, um relato psicológico, biográfico, alheio a qualquer procedimento ou método. Talvez a explicação dessa manobra póstuma seja simplesmente que existia um segredo, e o *ativo* de um segredo é a sua revelação. E nem todo escritor, ou nenhum escritor, tem um segredo que possa ser revelado limpamente, como o seu, em vinte páginas. Um segredo que, apesar de intuído ou suspeitado, tinha se mantido secreto para todo mundo.

Em termos maoístas, a Contradição Principal em Roussel dá-se entre o *procedimento* e a obra. Mas a obra se estende para além dessa dupla, posto que as obras escritas com o *procedimento* são somente quatro, e Roussel escreveu outros três livros, tendo especificado que não tinham surgido de nenhum procedimento; são escritos em versos, rimados, e como ele disse que o *procedimento* "em síntese, está aparentado com a rima", quando não usou o *procedimento* usou sua parente, a rima. Ou, ao revés, só podia escrever em prosa se havia um procedimento aparentado com a rima; em verso, onde a rima (e o metro) já estava, não precisava dele.

Não é só do auxílio do acaso formal da rima que precisa nesses livros alheios ao *procedimento*. Neles há um estrito plano de produção, em geral associado à descrição. Aqui há uma intenção levemente perversa (também se poderia dizer *vanguardista*, não fosse o fato de Roussel ter sido o exato oposto de um vanguardista) de fazer trabalhar a inadequação. Porque o verso medido e rimado seria o último formato que ocorreria a um escritor usar para fazer a descrição detalhada de seres e objetos concretos visualizados previamente.

O primeiro foi *La Doublure*, escrito na sua primeira juventude, que consiste principalmente em uma descrição (de duzentas páginas) do desfile de bonecos *cabeções* no carnaval de Nice. Outro, *La Vue*, três longos poemas que descrevem com minúcia de microscópio singulares fotografias ou desenhos

em branco e preto. E, finalmente, o seu último livro, as *Novas Impressões da África*, cujo plano inicial era, como em *La Vue*, a descrição de imagens dentro de objetos pequeníssimos, e acabou sendo uma série de enumerações associativas e comparativas, numa estrutura de frases imbricadas mediante parênteses (chega a haver mais de dez níveis parentéticos). Também em verso, também descritivo, há um poema adolescente, *Minha alma*, em que a aproximação descritiva fica subordinada ao projeto de levar uma metáfora até as suas últimas consequências. A metáfora é a da alma do poeta como uma mina de que são extraídos metais preciosos. O desenvolvimento, em centenas de versos, descreve até o mais exasperante detalhe o trabalho nessa mina.

No título do livro-testamento, *Como escrevi alguns de meus livros*, fica implicitamente sublinhada a palavra *alguns*. No texto, a declaração é tão lacônica quanto taxativa: "Não é necessário esclarecer que meus outros livros, *La Doublure*, *La Vue* e *Novas Impressões da África*, não têm absolutamente nada a ver com o procedimento". Se bem que isso põe esses "outros livros" num patamar secundário, também acentua a sua existência. Daí que tenham excitado o interesse crítico, pelo menos nas margens do interesse desproporcionado dirigido ao *procedimento*. E, um passo mais à frente, postularam o enigma da obra como totalidade. O que une as duas metades da produção de Roussel, as feitas com e sem o *procedimento*? Porque a segunda não está marcada só pela ausência do *procedimento*: é tão original e estranha quanto a outra, ou ainda mais. O problema não se colocaria se fossem livros convencionais, dos que pudesse se pensar que foram férias do árduo trabalho dos romances. Como os astrofísicos que procuram a explicação geral que conjugue todas as explicações parciais dos diferentes fenômenos explicados do Universo, assim os rousselianos procuram a Chave Unificada de Roussel.

Eu acredito tê-la encontrado: o que tem em comum tudo o que escreveu, do princípio ao fim da sua vida, é, simplesmente, a ocupação do tempo. Escreveu para preencher de maneira sólida e constante um tempo vital que de outra forma teria ficado vazio. Para isso teve que inventar modos de escrever, marcos, formatos, que ocupassem a maior quantidade possível de tempo. O que têm em comum todos seus escritos? A semelhança com a resolução de palavras cruzadas: a fusão de um máximo de significado com um mínimo de sentido. O que se traduz, precisamente, na ocupação do tempo.

A forjadura das homonímias no *procedimento*, as trabalhosas verossimilizações, as explicações de complicadíssimas máquinas nunca vistas; e, fora do *procedimento*, a esforçada redação dos alexandrinos, o achado das rimas... Tudo se resolve no mesmo: o tempo que leva fazê-lo. O último livro, as *Novas Impressões da África*, com seu mecanismo de parênteses, exacerba algo que sempre havia estado aí. "Não se pode acreditar no imenso tempo que exige a composição de versos desse tipo", diz Roussel, e calcula que o poema, de umas quarenta páginas apenas, lhe tomou sete anos de trabalho sem pausa.

Isto posto, dir-se-á que é uma obviedade. Toda obra de todo escritor se fez ocupando o tempo que levou para escrevê-la. Mas acontece que em Roussel a ocupação do tempo está no primeiro plano e, se a minha hipótese está certa, constitui o motivo de escrever. Observe-se que o seu testamento se intitula *Como escrevi...*, e não *Por que*; em Roussel não há nenhum *por que*, só há um *como*; é uma técnica, algo que ocupa o tempo sem se dirigir a nenhum objetivo. A única resposta a um *por que*, a resposta teleológica, biográfica, a única finalidade a que pôde agarrar-se, foram conceitos vazios como *a fama, a glória, a difusão* (*l'épanouissement*), a ponto de torná-los patologias (de que foi tratado, e de que finalmente morreu).

Tudo o que escreveu compartilha esse ar de quebra-cabeça de montagem paciente e engenhosa; e a isso se agrega sua gratuidade manifesta, a sua falta de qualquer mensagem, ideológica ou instrutiva; até seus admirados Verne ou Loti têm um componente educativo ou informativo; Roussel arma maquetes de Verne ou Loti despojadas desse componente, puramente formais. Finalmente, tampouco há elementos autobiográficos, isso ele tratou de deixar claro explicitamente. ("De todas as minhas viagens, nunca tirei nada para meus livros"). Então, o que resta, em termos de justificação ou explicação para ter escrito? Resposta: a ocupação do tempo.

E para além do trabalho de produzi-los, ou como consequência desse trabalho, seus textos, as invenções de seus romances, cheiram a tempo. Isso é o que deve ter sentido Duchamp, que disse que a sua experiência de assistir à encenação da teatralização das *Impressões da África* foi que ditou a direção que tomaria a sua obra. E a obra de Duchamp também poderia ser vista como um grande aparato para ocupar o tempo sem impor objetivos de sentido. (Sua prática do xadrez, e a lenda que ele próprio alimentou, de que tinha abandonado a arte para se dedicar ao xadrez, vão na mesma direção).

Em que outra coisa poderia tê-lo ocupado, o tempo, um homem como Roussel, rico, neurótico, educado para a inutilidade. É verdade que não foi o único homem rico, neurótico, desocupado que existiu. Nele parece ter havido uma sensibilidade especial ao uso do tempo. Se bem que a escritura o absorveu quase por completo (ele deu um jeito para que assim o fizesse) restaram margens, que ocupou em atividades também tipicamente de *uso do tempo*: as drogas, as viagens. Isso não quer dizer que não seja um grande escritor. Pelo contrário. Nenhum elogio é excessivo ao escritor que escreveu só para encher o tempo, e fez dessa ocupação a única matéria de sua obra. Porque também poderia ter ocupado seu tempo escrevendo romances como os de Dostoiévski, ou poemas como os de Verlaine. Não teriam sido menos eficazes nessa incumbência. Mas então deveria ter escrito sobre seus sentimentos, ideias, experiências, e isso estava fora das intenções do grande dândi que foi Roussel. A literatura está toda feita de elementos extraliterários. O que aconteceria se lhe tirássemos tudo o que nela é informação, comunicação, ideologia, autobiografia, opinião...? Se conseguíssemos isolar o puro mecanismo do que faz literária a literatura? Acredito que teríamos algo como *Locus Solus* ou qualquer outro dos seus livros. Na sua concentração por encontrar formatos que lhe dessem uma plena ocupação do tempo, Roussel pôs de lado todos esses elementos, e deixou a literatura nua.





ACTE II. — *De gauche à droite ;* HOMME AUX FOURRURES (M. Stebler). — HOMME AUX FOURRURES (M. Numès fils). — I[er] JUGE (M. S. Fabre). — LE VALET (M. Noel). — CANTREL (M. Signoret). — 2[e] JUGE (M. Morton). — HOMME AUX FOURRURES (M. Delaitre). — HOMME AUX FOURRURES (M. Garnier).

AU THEATRE ANTOINE
LOCUS SOLUS



ACTE I[er]. — *De gauche à droite ;* HOMME AUX FOURRURES (M. Garnier). — HOMME AUX FOURRURES (M. Numès fils). — HOMME AUX FOURRURES (M. Stebler). — HOMME AUX FOURRURES (M. Delaitre). — NOINTEL (M. Galipaux). — CANTREL (M. Signoret). — I[er] JUGE (M. S. Fabre). *Photos Gilbert-René.*

Locus Solus está reanimado – Bom Público*

Raymond Roussel | *Tradução de Paolo Colosso*

Tu acreditaste que eu estava morto. Não sabes que eu tenho o segredo da "ressurreição"? A pena, mesmo a da crítica, não é capaz de matar. Mas, tendo borboleteado em torno de minha mecânica, ela tinha distorcido as engrenagens. Eu a consertei. Ei-la aqui bem viva, novamente animando meus seis quadros.

Todavia coloquei um pouco de ordem em meu laboratório, descartei meus tarôs, minhas esmeraldas; os meios do teatro, demasiado limitados para realizar minhas imaginações, reduziam-me a ter de descrevê-los e tu terias gostado de vê-los tomar corpo no palco. Se estiver curioso em conhecê-los, leia o livro que publiquei sob meu pseudônimo Raymond Roussel; lá tu os reencontrarás e mil outras invenções inesperadas.

Por que tu não virás?

O que te prometeu meu apregoador que eu não tenha cumprido? A música de Touret? Os cenários de Bertin? As descobertas de Poiret? Não houve para eles senão elogios. Minha evocação da glória, meu divertimento submarino? A única crítica que lhes foi feita foi a de serem curtos demais. Discutiu-se Signoret, Morton, Fabre, Flateaux, Galipaux? Foi dito que eles se desonravam!!!. No entanto nenhum deles se exibe de cuecas... Teus filhos podem vir me ver!

Minhas invenções? Minhas mais desconcertantes reaproximações? Não riu delas este primeiro público? Ele riu, creia-me. Somente tu, quando leste, ouviste, viste algumas boas farsas, dizes, enxugando as lágrimas alegres "Sou idiota por rir assim". Ele, o público, teve vergonha de ter rido, pois acreditava que tu o olhavas, e então disse "Deus, como isso é idiota".

Não, eu não te enganei. Avisei-te copiosamente, creio, que eu era um original.

Tu, tu não vens para me julgar, tu pagas para te agradar, para te distrair, entreter-te. Que eu tenha talento, que eu seja louco, genial ou enganador... o que isso te f...az contanto que tu rias!

Até hoje à noite, bom público... Até amanhã, até todas as noites. Quantas quiseres.

---

* Texto publicado nos jornais parisienses quando da reprise da peça *Locus Solus* em dezembro de 1922 e atribuído por Roger Vitrac a Raymond Roussel. Roger Vitrac, "Joueur d'échecs", *Revue de la N.R.F.*, 1928. (Republicado no número especial da revista *Bizarre* consagrado a Raymond Roussel em 1964).

O duplo e seu teatro [fragmento]*

Laurent Jenny | *Tradução de Paolo Colosso*

A má fortuna de Roussel no teatro se deve, apesar de tentativas reiteradas (adaptações de *Impressions d'Afrique* em 1912 e de *Locus Solus* em 1922 – criações de *l´Etoile au front* em 1924 e de *Poussière des Soleils* em 1926), sem dúvida à "abracadabrância" de suas intrigas, como dizia a imprensa da época. Mas o que condena de modo mais definitivo este teatro é a interpretação que dele fizeram reiteradamente seus adaptadores e críticos. Pierre Frondaie, dramaturgo que adaptou dois dos romances de Roussel, tenta criar "uma feliz mistura de Ubu-Roi e de Caligari" e se esforça por aproximá-lo do Expressionismo e do Cubismo, os quais têm o mérito de serem lugares-comuns do indecifrável para o público dos anos 20. A crítica, quando benevolente, modela-se a estas sugestões. A propósito de *Impressions d'Afrique*, no periódico *l´Intransigeant*, Nozières o aproxima de Jarry. Dujardin, na *Revue de l'Epoque*, insere a adaptação de *Locus Solus* "na tradição de Ubu-Roi e das *Mamelles de Tirésias*". Roussel, por sua vez, deplora as liberdades que tomaram com suas obras. É fato que se fez de *Impressions d'Afrique* um horror à *Grand-Guignol* com suas atrações sanguinolentas como "o ato de torturas", e se fez de *Locus Solus* uma farsa vanguardista em cenários Cubistas. Roussel está alhures. Nos antípodas, em todo caso, do "teatro total" apolinairiano ou da exuberância ubuesca. Roussel propõe um anti-teatro que volta as costas tanto ao realismo da Terceira República quanto à revolução teatral em curso desde Jarry e que culminará nas proposições de Artaud.

Sem dúvida o teatro rousseliano, com sua obsolescência pirada, parece estar longe do "Teatro da Crueldade". No entanto, entre Roussel e Artaud, para além dos anos, a relação é menos de contradição do que de inversão, com o que isso comporta de solidariedade. O que compartilham, primeiramente, é uma negação radical da psicologia realista que invadiu o teatro desde o início do século até sufocá-lo. E mais ainda, eles têm em comum a consciência de que a questão da linguagem determina toda e qualquer expressão. Se, com efeito, Artaud propõe a liquidação da palavra, não é nem de longe para dar lugar a uma emergência pulsional do grito, mas para substituí-la por uma "linguagem cênica". Ele visa, portanto, ao contrário, a que nenhum elemento dramático deixe de tomar forma como linguagem. O ator, em primeiro lugar, deve ser "hieróglifo" vivo. Cada um de seus gestos deve sinalizar, remeter a uma significação espiritual precisa, ainda que indecidível. Música, cenário, espaços se inserem numa *articulação*, assim como as entonações que remodelam a palavra, a sobrearticulam, como para compensar o embotamento de sua segmentação. Assim, a cena sonhada por Artaud é aquela onde se exibe não tanto um espetáculo total, mas uma linguagem total – o que implica também que essa linguagem reencontre uma eficácia perdida, sua expansão plástica alterando longamente o espaço de que ela se apossa e os seres que nele se oferecem. Teatro portanto onde se elabora uma linguagem sempre nova, num processo dramático que não encontra exteriorização senão em razão de uma pressão verbal interior que é preciso liberar sob outras formas. A esse teatro expansivo, Roussel opõe de antemão um teatro sem corpo e sem ação. À cólera de Artaud contra a ditadura do texto, Roussel opõe uma submissão incondicional, rigorosa e aplicada, seria preciso dizer, à palavra falada. Roussel tenta uma operação inversa àquela de Artaud: demonstrar que toda cena (atores, cenários, espaços, luzes, figurantes e acessórios) pode ser absorvida confusamente na palavra proferida, "precipitar-se" nela como na catástrofe de uma manipulação química. Deste modo, o verbal se torna não somente o verdadeiro teatro, mas também o modelo de todo drama, submetendo o corpo ao hieratismo de algumas atitudes convencionais, impondo ao espaço uma paralisia absoluta, estendendo a todas as dimensões cênicas o terror próprio ao simbólico (este último termo tomado não no mesmo sentido de Artaud, mas na acepção muito geral de "prática significante" que tem em nossos dias). Do ator-hieróglifo ao ator-teatro, a diferença está na escala, mas é o mesmo debate: corpos mal diante da simbolicidade, procurando meios com os quais poderiam se libertar dela ou nela se perder. Sob esse aspecto, está claro que Roussel opta pela política do pior. (...)

Assim, teatro do terror "fosco", ou da simbolicidade enferma o teatro de Roussel está destinado a permanecer inaudível. Não pelas razões fúteis e escandalosas que invocavam os detratores dos anos 20. Mas por motivos mais dramaticamente insolúveis: porque não há palavra para descrever o terror da palavra, porque o debate do ser e da palavra se trava fora de qualquer espaço e dá lugar apenas a "histórias". Apesar de sua prolixidade, a palavra aterrorizada do teatro rousseliano se mantém terrivelmente silenciosa. Ela não trai seu verdadeiro estado senão por sintomas discretos: duplicidade aplicada, animação mecânica e angustiada do silêncio. É no ordenamento desses sintomas que está toda *mise en scène* de Roussel.



---

* Fragmento de "Le double et son théâtre". Em: *L'arc, Raymond Roussel*. Paris: Duponchelle, 1990. pp. 52-59.

Sobre Raymond Roussel [fragmento]*

John Ashbery | *Tradução de Alexandre Nodari*

Roussel é o único poeta moderno francês cujos experimentos com a linguagem podem ser comparados aos de Mallarmé. E há, na verdade, um sentimento de desintegração em *Nouvelles Impressions* que vinha sendo elaborado desde as perigosas acumulações de adjetivos em *La Doublure*, os cadáveres arriscadamente conservados de *Locus solus* e as impiedosas séries de anedotas nas peças (que resultaram em um "teatro da crueldade" distinto de tudo que Artaud tenha sonhado, convertendo um respeitável público burguês em uma horda de feras selvagens). Em *Nouvelles Impressions*, o inconsciente parece ter se libertado dos mitos em que Roussel o havia cuidadosamente encerrado; não é mais o mundo imaginário, mas o real, e ele está explodindo ao nosso redor como uma fábrica de fogos de artifício, em uma última ofuscante orgia de som e luz.

Muitos escritores, inclusive André Breton e Jean Ferry (cujo *Étude sur Raymond Roussel* é inestimável como chave de leitura para *Nouvelles Impressions*), sentiram que Roussel escondia algum significado ou mensagem secretos em sua obra. Breton (em seu prefácio ao livro de Ferry) argumenta convincentemente que Roussel é um alquimista cujos livros são mensagens cifradas ocultando *le Grand Oeuvre* – a Pedra Filosofal. De acordo com Breton, as várias pistas da caçada ao tesouro em *La Poussière de Soleils* formam uma mensagem decifrável, enquanto Michel Leiris vê uma "cadeia" autobiográfica nas ilustrações de *Nouvelles Impressions*: "Morte voluntária: parede de neve e fogo, ponto culminante, êxtase supremo, modo único de saborear – em um instante – *'la gloire.'* " Mas se parece possível que Roussel tenha enterrado uma mensagem secreta em seus escritos, parece igualmente provável que ninguém jamais irá conseguir exumá-la. O que ele nos deixa é um corpo de obra que é como o templo perfeitamente preservado de um culto que desapareceu sem deixar vestígio, ou um complexo conjunto de ferramentas cujo uso não pode ser desvendado. Mas ainda que talvez nunca possamos "usar" sua obra do modo que ele esperava, ainda podemos admirar sua beleza inumana, e sermos sacudidos por uma linguagem que parece sempre a ponto de revelar seu segredo, de apontar o caminho de volta à "república dos sonhos", cuja insígnia resplandecia em sua testa.

---

* Extraído de Foucault, Michel. *Death and Literature: The World of Raymond Roussel.* Londres: Continuum, 1986. pp. 202-203.

Raymond Roussel: a estrela na testa*

Paul Eluard | *Tradução de Joca Wolff*

Lá estão os contadores. Um começa, o outro continua. Eles são marcados pelo mesmo signo, eles são presas da mesma imaginação que leva na cabeça a terra e os céus. Todas as histórias do mundo são tecidas com suas palavras, todas as estrelas do mundo estão nas suas testas, espelhos misteriosos da magia dos sonhos e dos fatos mais bizarros, mais maravilhosos. Será que eles distraem esses insetos que fazem uma música monótona ao pensar e ao comer, que mal os escutam e que não compreendem a grandeza de seu delírio?

Prestidigitadores, eis que eles transformam as palavras simples e puras numa multidão de personagens transtornados pelos objetos da paixão e é um raio de ouro que eles têm na mão, e é a eclosão da verdade, da dignidade, da liberdade, da felicidade e do amor.

Que Raymond Roussel nos mostre tudo aquilo que não foi. Nós somos alguns a quem só essa realidade importa.

---

* Publicado em *La Révolution Surréaliste,* n. 4; Paris, 15 de julho de 1925.



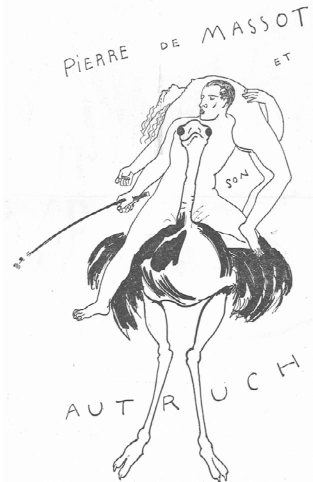


A ESTRELA NA TESTA*



Por ter consentido em desvelar-nos os mistérios barrocos do destino humano e, diante de uma assembleia da crítica parisiense em que o talento é questionado de maneira barata, a surpreendente existência do gênio do Sr. Raymond Roussel não deixou de erguer contra ele a coalizão dos Boulevards, das cervejarias e das salas de redação. De minha parte, sinto-me honrado por ter sido um dos únicos a aplaudir, mesmo estando mergulhado em uma plateia de imbecis e de incapazes de qualquer compreensão. O destino humano está tão raso que, quando o exprimimos através de lendas encantadoras, as pessoas ditas sensatas se sentem indignadas e proclamam louco o autor de uma peça em que os personagens são tragicamente reduzidos ao papel de peças de xadrez submetidas a uma paixão: curiosidade, vícios, amor...

Nossos contemporâneos são grosseirões engraçadinhos que ainda procuram estabelecer limites ao material poético. Lautréamont já havia presidido a esses encontros patéticos de objetos vindos de universos diferentes para usos distanciados uns dos outros e aparentemente destinados a consumar sua existência material sem embaralhar suas engrenagens e sem que suas energias heteróclitas jamais se choquem. Em que um assistente de laboratório que faz fortuna graças a um pé de mamute congelado e enviado a Paris por um professor curioso pelo estudo das putrefações; em que uma humilde criada que ajusta com tanto fatalismo sua sorte à boa vontade do calendário – o mesmo que a fez nascer num dia cinza e a dotou de um escapulário de organdi por causa de superstições camponesas em torno de um pinheiro venerável –; em que a revelação num balão esférico dominando a guerra de 1870-71 do amor de um bispo por uma enfermeira e da importância dessa revelação para o destino de um anel enterrado em uma sarjeta medieval; em que esses magníficos episódios do bacará humano são mais escandalosos ou menos tocantes do que a aventura inesperada por que passou a virgem romena em um circo ensolarado na presença dos leões nascidos sob outro clima, do que o choque do amor de dois homens pela mesma mulher sob um astro hábil para recortar suas sombras sobre a areia das aleias com a mesma luz com que iluminou no mesmo lugar samambaias arborescentes, serpentes aladas, o amor noturno das formigas vermelhas ou o parto sem glória de uma virgem ignorada? Em que o destino do homem é menos “dramático” quando o assimilamos ao bizarro equilíbrio dos sóis e dos planetas?



Tudo sobre a terra é barroco. O barco não é feito mais para o mar do que para o céu; é tão arbitrário reunir em uma paisagem intelectual uma jovem garota e uma flor quanto unir para fins de obscuras reproduções a fêmea do tubarão com o escorpião macho.

Entretanto, esses encontros inesperados se reproduzem e da aclimatação a essas cenas miraculosas nascem as mitologias. A rapidez com que o material moderno é posto fora de uso tem como consequência as novas edições da Lista de Deuses e do catálogo de seus atributos. Do Sol a Vênus, de Vênus ao Cristo, do Cristo à guilhotina, da guilhotina à Vênus de Milo, da Vênus de Milo ao aeroplano, do aeroplano ao raio invisível, passando pelos espectros, pelos vulcões e pela serpente do mar, alonga-se a lista das masmorras poéticas. A imaginação se esgotaria repetindo-as sem a colaboração de espíritos como o de Raymond Roussel. Um crítico de pouco valor e mau poeta, o Sr. Fernand Gregh constatava outro dia (*Nouvelles Littéraires*) que tomando uma a uma as histórias de “*A estrela na testa* e pondo molho ao redor” – fazendo de cada uma um volume de 350 páginas –, obteríamos o maior sucesso do romance contemporâneo (no gênero Atlântida!).

É aí que a porca torce o rabo desses asnos.

O Sr. Roussel é muito rico. Ele próprio já constatou o inconveniente disso em *Locus Solus*. Convém observar agora que essa constatação não tem apenas um sentido material e que devemos entendê-la igualmente no sentido espiritual. Não duvido de que um dia surjam homens “de talento” que sacarão romances de sucesso a partir da obra do Sr. Raymond Roussel, “homem de gênio”. De minha parte, confio demais no autor das *Impressions d'Afrique* para temer, mesmo que por um instante, que ele sucumba à tentação da tiragem a cem mil.

Para satisfazer esses cem mil leitores imbecis já há um número suficiente de medíocres: *Henri Béraud*, que dilui Charcot para os mercadores de tecidos e expõe suas tripas para as zeladoras, *Henri Béraud*, a quem eu não perdoo por me obrigar a tomar o partido de Gide; *André Antoine*, anti-poeta e introdutor do realismo convencional no teatro, *Antoine*, cujos artigos não passam de um pastiche, *Antoine*, a quem não faria mal voltar ao seu medidor de gás; *Courteline*, rei dos cretinos; *Anatole France*, chefe abortador da Revolução e grande erudito segundo a Larousse; e outros tantos!

Mas a imaginação exata de Raymond Roussel inflige mordazes desmentidos a outros patifes: *Jean Cocteau*, que jamais deixou de plagiar Edmond Rostand; *Tristan Tzara*, falso escroque e primeiro eunuco do harém mundano; *Gabory... Marcel Raval*, editor de meus desenhos; e toda a cambada de arregões e de vulgarizadores.

O caminho traçado por um instante se interrompe de repente.

A tropa dos criados está muito para trás.

Na grande planície poética, jovenzinhas marcham até Colin-Maillard, em direção ao norte, guiadas com mais segurança por um instinto misterioso do que pela bússola ou pelas estrelas. Aí está a parte virgem da floresta com seus cipós, suas serpentes, seus tesouros, suas mulheres adoráveis e seus perigos maravilhosamente mortais. O machado está aí. Logo estaremos fora do alcance dos cães e dos fuzis.

ROBERT DESNOS | *Tradução de Diego Cervelin*

Efeitos colaterais: “André Breton estufa o peito com seus cabelos.”

Efeitos colaterais: “Georges Auric estufa o peito com seu pelo na mão.”

---

* Originalmente publicado na *391*, n. 17, 1924.

História de leituras*

Jean-Jacques Pauvert | *Tradução de Pablo Simpson*

A especialização que obtive em meus trabalhos pessoais foi, em suma, a história das leituras. A história das mentalidades e dos comportamentos através das leituras. Ora, a história das leituras é feita de estatísticas. Ela é feita de cifras, de toneladas de papel, de números de exemplares, coisas para as quais atribuo muita importância. A história das leituras é, aliás, uma disciplina um pouco curiosa, um pouco marginal. Falo sobre ela hoje com prazer numa faculdade de Letras, mas, de fato, é uma disciplina disputada um pouco pelos historiadores puros e os literários, e não sabemos muito bem ainda quem vai tomá-la para si. Quando converso, por exemplo — como costuma acontecer, de tempos em tempos — com pessoas como Le Roy-Ladurie ou Duby, vejo que se trata de uma disciplina que os interessa bastante, e tenho a impressão às vezes, não tenho certeza, de que os literários se interessam um pouco menos pela história das leituras do que os historiadores propriamente ditos. Há gente como Henri-Jean Martin, por exemplo, que se interessa pela história do livro e que trata disso de forma brilhante, mas a história do livro não é exatamente a das leituras. Fico um tanto surpreso que os literários não se interessem mais pela história das leituras, porque me parece que ela pode apresentar um certo interesse com relação à história da literatura.

Falemos de um autor que conheço bem por ter trabalhado bastante com ele: Sade. A história da leitura de Sade é extremamente importante. Sade nem sempre foi lido no momento em que se publicavam seus livros. Roland Barthes, que foi um distinto universitário, consolidou toda uma teoria sobre Sade partindo do fato de que Sade não teria sido praticamente lido no século XIX. Num debate radiofônico, tirava daí conclusões extremamente interessantes. De fato, ele tinha ido à Biblioteca Nacional e lera no catálogo que a obra principal de Sade, isto é, a *Nova Justine* e *Juliette*, havia sido editada em 1797 (o que, aliás, me parece equivocado, em três ou quatro anos), e ele não viu nenhuma edição com outra data. Todas as edições traziam a data de 1797. Barthes concluiu a partir disso, portanto, que entre 1797 e 1947, data em que reeditei Sade, este não havia sido reimpresso, e que, portanto, não fora lido. O que poderia ter sido dito a ele por qualquer livreiro antigo é que Sade foi extraordinariamente reimpresso durante todo o século XIX. Foram dezenas de milhares de exemplares. Não se sabe quantos, tantos eles foram. Só que os livreiros e os impressores clandestinos tomavam o cuidado de datar as edições como 1797. Isso durou cento e cinquenta anos. Roland Barthes não sabia. Não sabia que Sade havia sido lido – digo uma cifra qualquer – aproximadamente – cento e cinquenta vezes mais no século XIX do que hoje. No século XIX, como afirmara Sainte-Beuve em 1842, Sade era extraordinariamente lido. Mas, para sabê-lo, é preciso conhecer a livraria. É preciso conhecer a história das leituras, saber quantos livros foram prensados. É por isso que acho que essa disciplina um pouco marginal tem, apesar disso, um interesse para a história dos textos.

* Publicado em *Revue Mélusine*, n. 6: *RAYMOND ROUSSEL EN GLOIRE, Actes du colloque de Nice* (junho de 1983), 1984.

É preciso dizer também que, para fazer de fato uma história das leituras, faltam-nos vários elementos. Até o século XIX, as tiragens e as vendas nem sempre deixavam muitos rastros e, para o período contemporâneo, os editores há uns vinte anos não atribuem muita importância a seus arquivos. Quando Gallimard comprou o Mercure de France, todo um hangar de papéis velhos, dizem, foi vendido a um catador de papéis. Havia entre eles todas as cartas recebidas por Vallete de seus autores: Gide, Gourmont, Jarry, etc. É desconcertante. As editoras, que se tornaram importantes, em geral, obedecem a regras que lhes são ditadas pelos que chamamos "gestores", e esperamos que esses gestores administrem com cuidado coisas importantes. Ora, os autógrafos valem caro, e vender cartas autógrafas de escritores célebres a peso de papel não parece uma boa gestão.

— E os exemplares de arquivos! A princípio, poderíamos pensar que todos os grandes editores guardam ao menos um exemplar de todos os volumes que editaram. Ora bem, Gallimard vendeu tudo. Sei que Gallimard publicara em torno de doze mil volumes e que, nesses doze mil volumes, se há coisas interessantes, há na maior parte livros sem interesse. Mas eles se livraram de tudo. Então quando tentamos reconstituir uma história dos autores... Por exemplo, as tiragens. Precisamos das cifras das tiragens, das datas. Hoje em dia, quando se vai a um grande editor, eles não têm absolutamente mais nada. Quando houve em 1979 uma exposição "Jean-Jacques Pauvert" na casa de cultura de Rennes, Hachette, que supostamente guardava o meu fundo, recusou-se absolutamente a participar. Tive que fazer tudo isso sozinho com os meios de que dispunha. Há vinte anos ainda, podíamos encontrar nas editoras arquivos interessantes. Mas os arquivos ocupam lugar. E o lugar se calcula a metro, já que os gestores explicam que o metro quadrado ou cúbico ocupado pelos arquivos custa tanto por ano, e que isso não alimenta ninguém. Então, jogam tudo pelas janelas.

Chego finalmente a Roussel. A leitura de Roussel tal qual a reconstituo divide-se *grosso modo* em três épocas: todo o período de vida de Roussel, o período que se seguiu à reedição que fiz de suas obras, e entre os dois há uma espécie de *no man's land*, e um *no man's land* um pouco militarizado. Quero dizer, o *no man's land* Lemerre. Vocês sabem que Roussel foi publicado por Lemerre às expensas do autor, com tiragens que desconhecemos porque a editora Lemerre, que possuía arquivos, não as comunicou.

Em 1962-1963, comprei os direitos da obra de Roussel junto ao duque de Elchingen, que era seu herdeiro. Seu sobrinho. Vocês sabem que Roussel não se casou e não teve descendentes. Foi, portanto, o sobrinho que herdou, o duque de Elchingen. Um homem absolutamente encantador, que morava no Jóquei Clube onde dispunha de um quarto anual. Ele se interessava por todo tipo de coisa. Não tanto por seu tio, mas devo dizer que falava também dele. Eu o conheci bem, discutimos bastante a compra dos direitos. Não era apenas o personagem ridículo que foi caracterizado posteriormente. E o duque de Elchingen me pôs em contato com a editora Lemerre, situada na passagem Choiseul.

Estive então na passagem Choiseul, e vi os irmãos Lemerre. Eram dois senhores bem velhos. Alphonse Lemerre já havia morrido há algum tempo. Eles estavam cada um de um lado de uma mesa, face à face, exatamente como Bouvard e Pécuchet. Alphonse Lemerre devia ter um pouco mais de estatura, provavelmente, mas esses dois aí eram os perfeitos editores às expensas do autor.

Não há vergonha em se praticar a edição de autor. Eu só o fiz umas duas vezes em minha vida em circunstâncias particulares, mas as edições às expensas do autor não são algo forçosamente monstruoso. José Corti, por exemplo, publicou Gracq às custas do autor. Há um modo de fazê-lo, uma espécie de artesanato como no século XIX, que não tem nada de desonroso, é até mesmo interessante.

Alphonse Lemerre e seus filhos, de todo modo, faziam o seu trabalho bem honestamente. Quando fui vê-los, eles haviam tomado uma decisão – e a aplicaram – bastante rara na história do comércio da edição. A sociedade das edições Lemerre havia sido constituída por Alphonse Lemerre em torno de 1870 por um certo número de anos, como sempre, e quando cheguei, o número de anos já havia passado, e os filhos decidiram que a sociedade chegaria simplesmente ao fim. Houve uma liquidação completa. Eles não fecharam, aliás, eles foram bem até o fim. Venderam alguns estoques com o melhor preço e, no que diz respeito a Roussel, ficaram de me enviar as contas e os estoques. Possuíam ainda livros de Roussel, e até papéis de alta qualidade, exemplares em Japão das *Novas impressões da África*. Eu era, de algum modo, o herdeiro de Roussel, e os irmãos Lemerre me confiaram — não sei se eles se levantaram juntos para me entregar, eram realmente os gêmeos da edição – papéis onde constava que eles deviam a Roussel ou a seus herdeiros um certo número de exemplares que eles me convidaram a indicar. Era totalmente solene. Infelizmente, eles não souberam me dizer quais haviam sido as tiragens de Roussel. Tendo a pensar que não houve livros de Roussel impressos para além de 5.000 exemplares. Acho que as *Páginas escolhidas* foram reimpressas, mas é difícil reconstituir. Todos os títulos estavam mais para invendáveis até a morte de Roussel; a maior parte dos exemplares que saíam da editora Lemerre eram exemplares de homenagem.

A partir dos anos 20, começa o movimento em torno de Roussel, no qual os Surrealistas tiveram o papel principal. Vocês se lembram da famosa história da representação de *A Estrela na testa*, em 1924, quando Roussel, como sempre, é vaiado. Desnos, Elluard, Aragon, Breton, Vitrac, M. Leiris estão na sala e se manifestam a favor de Roussel. O público grita, naturalmente, grita contra Roussel há quarenta anos. E um expectador diz a Desnos: "Ah! São vocês a claque". E Desnos responde: "Nós somos a claque e vocês são a cara".[1]

Podemos pensar, apesar disso, que houve algumas vendas depois da morte de Roussel, entre 1933 e 1939, por causa de todo esse barulho, e de uma voga crescente do surrealismo. Os irmãos Lemerre não se recusam a vender, aliás. Mas estabelecem em torno de Roussel uma guarda difícil de compreender. Eles nunca a explicaram. Assim que a sociedade foi liquidada, foram embora, nunca soube onde encontrá-los e nunca lhes fiz essas perguntas que me intrigavam. Há a história conhecida de André Breton pedindo autorização para reproduzir três páginas de Roussel para a sua *Antologia do humor negro*, de 1939, e a recusa dos irmãos Lemerre, não se sabe por quê, em nome do quê. Na primeira edição da A*ntologia do humor negro*, não há portanto citação de Roussel, só a nota introdutória. Eu restabeleci a citação quando Breton me deu os direitos da *Antologia*, já que tinha os direitos de Roussel. Para a primeira edição, Breton havia feito uma pequena nota dizendo que os irmãos Lemerre lhe haviam recusado a autorização para reproduzir os fragmentos da obra de Roussel, "fragmentos dos quais arbitrariamente a editora de Alphonse Lemerre nos impede de dispor", escreve Breton.

Tudo isso, evidentemente, era pouco favorável à leitura de Roussel. Todos os seus livros estavam disponíveis na Lemerre, mas constavam como esgotados. Na época em que comecei a me ocupar profissionalmente de livros, em 1952, pouca gente sabia que bastava ir até a Lemerre para ter acesso a *Locus Solus* ou *Impressões da África*. Havia ainda exemplares quando comprei os direitos. Porém, de forma geral, não devemos acreditar que Roussel fosse, de fato, conhecido na época. Ele era ainda bem marginal.

Foi um editor suíço, perto do final dos anos 50, a editora Rencontre de François de Muralt, que quis primeiro reeditar Roussel numa coleção intitulada "Cem obras-primas", não sei por que feliz iniciativa. E como bons suíços muito práticos, eles fizeram algo que ninguém até então havia feito, procuraram os herdeiros de Roussel. Encontraram o duque de Elchingen, obtiveram autorização para reimprimir *Locus Solus* na coleção e esse foi o início de uma espécie de retomada de Roussel. Retomada muito limitada, não foi grande coisa. Mas o *Nouveau Roman* reivindicava Roussel, voltava-se a falar dele meio que em tudo quanto é lugar. Houve os estudos de Foucault, de Butor. E, além disso, em 1963, reeditei as *Obras completas*, e publiquei um número especial de *Bizarre*.

Eu havia, portanto, adquirido os direitos de Roussel junto a esse adorável duque de Elchingen, bem caros, aliás. Ele era duro nos negócios. Na época, dei-lhe 50.000 francos de adiantamento, o que dá mais de 400.000 francos hoje. Em compensação, os 5.000 primeiros exemplares estavam livres de direitos de autor. Todo o mundo pensou que eu estava completamente louco, e todo o mundo tinha um pouco de razão. Eu achava que havia chegado a hora de Roussel, mas ela nunca chegou. Quinze anos depois, havia ainda na Hachette exemplares dessa primeira tiragem de 5.000 exemplares. Só que houve duas edições de bolso. Guy Schoeller teve a coragem de editar *Impressões da África* na coleção Livre de Poche, e Folio publicou *Locus Solus*.

A história dessa edição "Folio" é curiosa. No momento em que eu publicava as obras completas, tive a surpresa de ver a edição de *Locus Solus* pela Gallimard, na "Coleção branca", e eu os processei já que, evidentemente, Gaston Gallimard (na época era ainda o Gaston Gallimard) não detinha absolutamente os direitos para publicar *Locus Solus*. Eu o conhecia havia bastante tempo, tínhamos relações um pouco instáveis, e ele me interessava bastante. Mas mesmo assim o processei. Poder processar Gaston Gallimard é um privilégio bem raro. Nós nos encontramos no juizado de pequenas causas e, ali, ele fez uma observação magnífica. Não acredito que nos dias de hoje um grande editor possa dizer o mesmo, o que demonstra que, apesar de seus defeitos, ele possuía grandes qualidades. Diante do juiz que afirmava: "Mas, senhor Gallimard, na sua idade, uma empresa séria como a sua...". Ele não buscou argumentos jurídicos – ele não tinha nenhum; sua defesa era ridícula. Simplesmente disse: "Senhor juiz, o senhor não percebe, há mais de trinta anos que sonhava em ter esse livro em meu catálogo". Isso é um editor. No fundo, o velho Gaston, eu gostava dele. No final, fizemos um acordo que lhe permitiu ter *Locus Solus* na "Coleção branca", e fizemos uma edição meio a meio em "Folio".

Mas hoje, podemos dizer que Roussel é lido? Lembro-me de ter vindo aqui, a Nice, para um debate onde já se falava de Roussel, há uns quinze anos.

1 N.T.: *Claque* em francês tem como primeiro sentido "tapa".

A. M. Amiot — 1969.

J.-J. P. — A senhora se lembra disso... Eu estava procurando a data. Era Michel Sanouillet o organizador. Eu tinha falado com uma senhora, não sei se ela ainda está por aqui...

A. M. A. — Sou eu *(risos na sala)*.

J.-J. P. — Ah, é a senhora. Ora ora, esses reencontros...

A. M. A. — O senhor tinha os depósitos ainda cheios de Roussel, e eu sem conseguir alguns para os meus estudantes em Nice.

J.-J. P. — São os mistérios da distribuição Hachette. O que me surpreendeu, na época, na leitura dos estudantes era uma espécie de constância: eles liam muito mais livros sobre os textos do que os próprios textos. Dizem-me que ainda é assim, é lamentável. Eles leem o que Foucault ou Butor dizem sobre Roussel, e não leem Roussel. Ora, a leitura de Roussel cresceu mesmo assim, e se não são os estudantes de Letras que o leem, então quem é? Imagino que todos que estão aqui compraram edições de Roussel, ao menos as de bolso.

Mas o livro de bolso faz com que se leia o resto? Eu não acredito. Quando André Breton me trouxe os direitos de alguns títulos que ele conseguira arrancar de Gallimard, em 1962, quase não se lia mais Breton. Era a grande época de Sartre, que durou, *grosso modo*, de 45 a 68, e Sartre queria o couro de Breton, e quase o teve. Precisamos lembrar de tudo o que ele diz em *Situações*, ou em O *que é a literatura*? É um enterro completo do surrealismo. Desenvolvendo o tema: é preciso que sejamos sérios agora, engajemo-nos reengajemo-nos no marxismo-leninismo – e no stalinismo. Esqueçamos Breton e suas bobagens libertárias. Naturalmente, não foi só ele que disse isso, e como efetivamente a moda estava de seu lado, não se lia muito mais Breton.

Eu tinha, portanto, vários títulos de Breton: os *Manifestos do Surrealismo*, *Arcano 17*, *Martinica, encantadora de serpentes*, *Antologia do humor negro*, a *Chave dos campos*, e eu queria que relessem Breton. Dei, assim, os *Manifestos do surrealismo* a uma coleção de bolso, “Idées”, pensando comigo: “eles vão comprar os manifestos, isso vai lhes dar vontade de ler o resto”. Mas inicialmente, mesmo em bolso, os *Manifestos* não foram muito vendidos. Foi preciso esperar 1968. Em 1968, a coisa virou: duzentos ou trezentos mil exemplares. Porém mesmo depois de 1968, eles não compraram o resto. Foi preciso publicá-los também em bolso.

A retomada de Breton em 1968 trouxe certamente consigo tudo o que estava relacionado com ele e, portanto, Roussel. Roussel em bolso começou a vender um pouco. *Locus Solus* em “Folio” atingiu com o tempo, parece, 40.000 exemplares. E *Impressões da África*, em Livre de poche, vendeu ainda mais. Mas é preciso dizer, para ponderar as cifras bibliográficas, que o livro foi vendido sobretudo nos países francófonos da África, que o compravam em grande quantidade. Segundo as cifras que me foram passadas, há hoje em torno de 55 a 60.000 exemplares vendidos, entre a primeira edição e a reimpressão em “Biblio”. Quantos foram enviados para Dakar? Precisaríamos sabê-lo. Isso, aliás, justifica completamente a observação de Cocteau em *Opium*. *Opium*, onde há um dos testemunhos mais sensíveis sobre Roussel, por alguém que o conheceu bem enquanto estava vivo. E Cocteau escreve: “No fim das contas, *Impressões da África* deixa uma impressão da África”. Isso tem mais alcance do que parece.

Ainda um número: *Como escrevi alguns de meus livros* foi publicado em 1977 por “10/18”. Lembro que “10/18” é um pouco mais cara do que outras coleções de bolso. Foram impressos 10.000 exemplares, e só agora estão se esgotando. Mesmo assim, são números não negligenciáveis. Mas constato que o Roussel escrito por Caburet para a coleção “Poetas de hoje” (não gosto muito desse livro) vendeu 3 ou 4.000 exemplares. E vocês me dizem que não são os estudantes que têm Roussel na lista. De fato, quantas vezes Roussel esteve na lista?

A.-M. Amiot. — Eu o pus uma vez, dois anos, para uma centena de estudantes. Nunca tivemos os cem exemplares de *Impressões da África*.

J.-J. P. — E eu tinha tantos. Mas eles não saíam da minha editora, assim como não chegavam para vocês. Eu era distribuído pela Hachette.

Eis mais ou menos tudo o que posso lhes dizer sobre a difusão dos textos de Roussel. São informações que requerem, evidentemente, mais detalhamento. Eu também gostaria de saber mais. Se alguém quiser trabalhar com a leitura de Roussel, gostaria por exemplo de saber *quem* lê hoje Roussel. Para onde foram os 40 ou 50.000 exemplares de *Locus Solus*? Houve, de fato, houve alguma reviravolta na leitura de Roussel depois de 1968, quando se passou da “era Sartre” a uma era Breton talvez fugitiva, mas marcante? É uma espécie de apelo que lanço às boas vontades. No fim das contas, vim mais para fazer perguntas a vocês do que para dar respostas.

Há também as traduções. Um editor alemão que traduziu Roussel...

A.-M. Amiot. — Nós temos um tradutor alemão aqui: Hans Grossel...

Hans Grossel. — *Locus Solus* foi traduzido bem cedo, em 1968, com um prefácio de Olivier de Magny. Surkamp o reeditou mais recentemente. E, desde então, tudo foi traduzido.

J.-J. P. — Até onde sei, a Alemanha e a Itália são os únicos países que teriam traduzido Roussel. Na Itália e nos Estados Unidos, os direitos são liberados. Nos Estados Unidos, porque o *copyright* nunca foi estabelecido, e na Itália em virtude da posição particular da Itália, há algum tempo, com relação às convenções internacionais sobre o direito de autor.

A.-M. Amiot. — Haveria edições espanholas.

J.-J. P. — Seria preciso checar.

A.-M. A. — O que explica que Cortázar, Roa Bastos, tenham conhecido muito bem, e bem cedo, a obra de Roussel.

J.-J. P. — Isso foi feito sem cessão de direitos. A América do Sul se especializou um pouco em traduções piratas. Nesse caso, acho isso muito bom.

Uma última palavra sobre os próprios textos. Raymond Roussel pegava de volta todos os manuscritos do editor, e, parece-me, não havia tampouco provas corrigidas com os Lemerre. Roussel tinha a seu revisor particular junto à editora Lemerre, um revisor que lhe era especialmente designado.

François Caradec. — Foi esse revisor que deu a Michel Leiris os desenhos de *Novas impressões de África*. A letra que está sobre os desenhos é, muito provavelmente, a do revisor, para as legendas. O revisor disse a Michel Leiris: “São as legendas de Roussel”. Leiris as publicou antes da guerra nos cadernos GLM. Só conhecemos as provas corrigidas de *A la Havane*.

J.-J. P. — As que publicamos em *Épaves*. Fora isso, não tem nada. Junto à família também não.

F. C. — Não sabemos o que aconteceu com os arquivos Lemerre. Quando soube que a empresa Lemerre chegava ao fim dos 99 anos, que a sociedade não seria prolongada, que os irmãos Lemerre circulavam entre os livreiros para vender suas últimas coleções, que ninguém aliás queria, pensei comigo: deveria ir trabalhar com eles como empacotador. Mas eles não precisavam. Havia coisas para roubar. Soube pelos vizinhos que caminhões haviam levado tudo, não se sabe aonde.

J.-J. P. — Acho que eles destruíram os arquivos. Eles deram aos herdeiros dos autores, escrupulosamente, tudo o que lhes pertencia, e destruíram o resto.

F.C. — Acho que atualmente as únicas peças de arquivos do Mercure de France, por exemplo, que circulam ainda, se devem ao fato de que alguns foram inteligentes o bastante para roubá-las. Sabemos de manuscritos de Jarry que foram salvos assim: por roubo. Em contrapartida, a dificuldade que sempre existirá para fazer estudos sobre a leitura é porque há, nos editores franceses, um tal gosto pelo segredo e a mentira que eles nunca dão uma cifra de venda exata. Aliás, nenhum autor jamais pôde ver isso. Então, o que sobra? O depósito legal?

J.-J. P. — Mas mesmo as cifras do depósito legal nem sempre são exatas. Denoël e Grasset, por exemplo, adulteravam sempre, eram grandes especialistas nisso. Denoël, durante a guerra, fraudou provavelmente Rebatet em 100.000 exemplares, de *Décombres*, e seu depósito legal é falso. Grasset fazia vários livros às expensas do autor, e quando eles eram vendidos, ele não se importava em pagar os autores. Parece que fazia reimpressões que não declarava absolutamente. São tantas coisas que nunca saberemos. É uma pena...

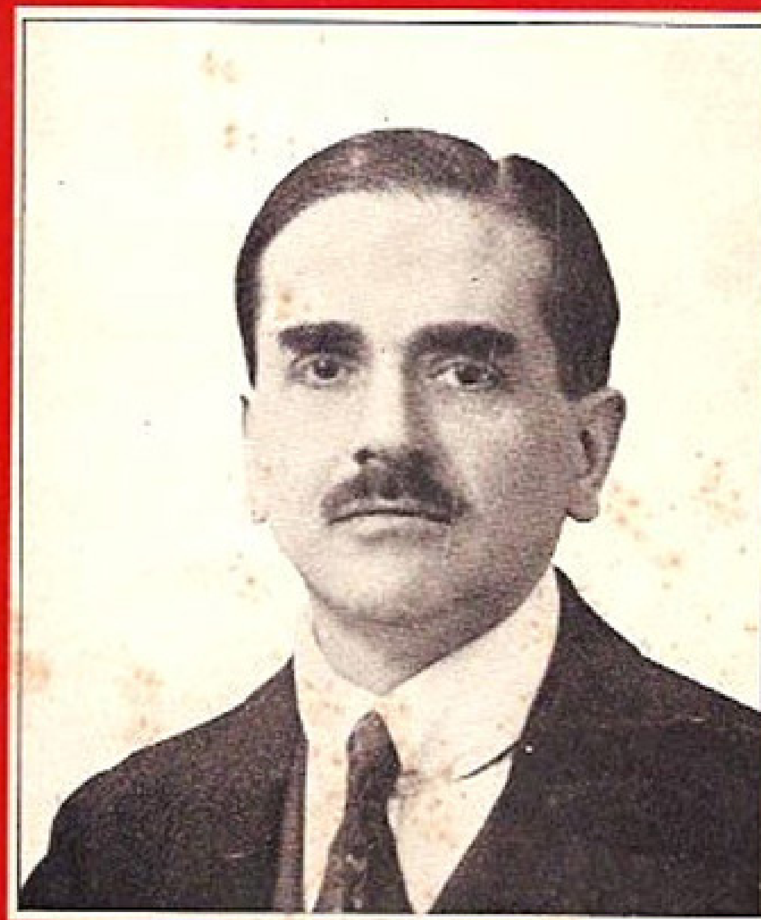


Raymond Roussel*

André Breton | *Tradução de Fernando Scheibe*

Roussel é, com Lautréamont, o maior magnetizador dos tempos modernos. Nele, o homem consciente, extremamente laborioso ("Sangro, diz ele, sobre cada frase"; e confia a Michel Leiris que cada verso das *Novas impressões da África* lhe custou cerca de quinze horas), não cessa de estar às voltas com o homem inconsciente, extremamente imperioso (é bastante sintomático que tenha se mantido fiel, sem buscar modificá-la ou substituí-la por outra, a uma técnica filosoficamente injustificável por cerca de quarenta anos). O humor, voluntário ou não, de Raymond Roussel reside inteiramente nesse jogo de forças desproporcionadas: "A máquina infernal deposta por Lautréamont nos degraus do espírito, diz o Sr. Jean Lévy, somos alguns a perceber [em Roussel] seu tique-taque lúgubre, e a saudar com admiração cada uma de suas explosões liberadoras".

* Publicado em *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Éditions de Sagittaire, 1940.



Apenas um breve depoimento

Claudio Willer

"Subjetividade e objetividade travam, ao longo de uma vida humana, uma série de combates, nos quais a primeira costuma sair-se inteiramente mal", afirmou André Breton no prefácio de *Nadja*. Partidários da subjetividade, místicos e também os românticos da primeira geração identificavam-na ao conhecimento do universo. Novalis, por exemplo: "O que é a natureza? Um índice enciclopédico sistemático ou plano do nosso espírito." Baudelaire também observou a tensão entre as duas instâncias e a viu como uma contradição a ser superada pelo que chamou de *arte pura* em "A Arte Filosófica", texto inacabado e publicado postumamente: "O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar a magia sugestiva que contenha ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista."

A superação da contradição entre a esfera simbólica e o mundo das coisas se daria, para continuadores de Baudelaire como Lautréamont e Mallarmé, através da destruição do objeto; da aniquilação simbólica do mundo das coisas; do ataque frontal à significação, à relação estável entre signos e seus referentes externos.

Esse foi o programa ou projeto de Raymond Roussel, tão bem resumido por André Breton no capítulo dedicado ao autor de *Locus Solus* na *Anthologie de l'humour noir*:

> A magnífica originalidade da obra de Roussel opõe um desmentido pesado em significação e alcance, inflige uma afronta definitiva aos adeptos de um retardado realismo primário, quer se qualifique de "socialista" ou não. "Martial – é sob esse nome que o autor de *Locus Solus* se apresenta no estudo do Sr. Pierre Janet – tem uma concepção muito interessante da beleza literária, é preciso que a obra não contenha nada do real, nenhuma observação do mundo ou dos espíritos, nada além de combinações inteiramente imaginárias: essas já são ideias de um mundo extra-humano."

É típico de Breton transformar um julgamento psiquiátrico negativo – o trecho que cita é do artigo de Janet sobre a megalomania de Roussel, e atribuir valor a sua criação não lhe passava pela cabeça – em julgamento poético e positivo. Nesse artigo em que chama Roussel de "junto com Lautréamont, o maior magnetizador dos tempos modernos", também examina a relação de seus procedimentos de criação com a escrita automática, o "automatismo psíquico puro", do qual seus autômatos seriam uma metáfora ou representação, equivalente à "máquina infernal" imaginada por Lautréamont.

Também promove a confusão entre biografia e obra; vê uma como extensão da outra, ambas em relação de vasos comunicantes. É o método crítico de Breton; o mesmo que o faz interpretar e colocar no mesmo plano da obra os dandismos e provocações de Baudelaire, as bicicletas e tiros de revólver de Alfred Jarry, as viagens, invenções e outras iniciativas de Roussel.

Atraem-me essas recíprocas, por Roussel, de seu ataque ao realismo e ao "real" através da criação de "um mundo extra-humano". As ocasiões em que transformou a vida em extensão da obra. O episódio mais famoso, aquele das viagens pelos oceanos Índico e Pacífico, ao Taiti e à China, entre outros lugares, sem sair do camarote – escrevendo, assim demonstrando que sua criação era maior que o real empírico, e que todas as maravilhas com que poderia deparar-se naqueles lugares eram menores que sua imaginação. Assim como Baudelaire, que detestava viajar (deu meia volta, retornou mais cedo de uma viagem dessas ao Oriente) e afirmou: "Acho inútil e fastidioso representar aquilo que é, porque nada daquilo que existe me satisfaz. A natureza é feita, e prefiro os monstros de minha fantasia à trivialidade concreta."

Eu havia achado na Livraria Francesa a edição da revista *Bizarre* dedicada a Roussel, o nº 34-35 de 1964. Que reeditem ou tornem disponível on line aquele dossiê. Nele, além dos relatos de viagens de navio e outras informações relevantes, a história de sua *maison roulante*, a mansão sobre rodas de 1925: um automóvel com dez metros de comprimento, precursor das vans e dos trailers, dentro do qual havia instalado um apartamento completo. O "iate terrestre" foi exposto no Salão do Automóvel parisiense; nele, Roussel foi a Roma visitar o papa, como bem registrado por Joca Reiners Terron em *Não há nada lá*, e também Mussolini. Fez mais, porém – e isso não está relatado na página a respeito que localizei, http://www.bookforum.com/inprint/018_02/7807, porém apenas naquela edição da *Bizarre*. Saiu dirigindo rumo ao Oriente. Os amigos, por semanas, sem notícias dele. Até chegar um telegrama: "Furei um pneu na Pérsia. Achei elegante". Toda vez que eu me referir a algo, alguém, algum acontecimento, como *elegante*, saibam que é nesse sentido. Com todas as conotações acrescentadas por Roussel.

Se a intenção de Roussel foi instaurar a confusão entre imaginário e real, projetar a invenção/criação na vida, então vale relatar circunstâncias que acompanharam sua leitura. Por muito tempo, todo ano eu pegava uma gripe, ficava uns dias em casa com febre, depois passava. Curioso, nunca me vacinei, mas nos últimos anos, em que deveria ter mais propensão aos achaques, deixou de acontecer. Aproveitava a reclusão para ler – em especial, obras complexas e extensas que devem ser lidas sem interrupção. Minha primeira leitura de *Grande sertão: Veredas* foi durante uma dessas gripes – fez bem, melhorava enquanto lia. Outra vez, durante outra gripe, peguei *Impressions d'Afrique*. Já conhecia Roussel, havia lido *Locus Solus* – matriz, reconhecem-se ecos em tantos autores extraordinários, Bioy Casares, Cortázar, e *Liberté ou l'amour* de Desnos, obra da minha predileção, é impregnado de Roussel – e Comment j'ai écrit certains de mes livres, entre outras. Enquanto lia, piorava, a febre subia, acho que alcançou 39 graus. Sobrevivi. Mas ler Roussel pode fazer mal, provocar reações, dar febre. Aplica-se a famosa advertência de Lautréamont, na abertura de *Os cantos de Maldoror*, variante de um chavão ou tópica, a exortação ao leitor:

> Praza ao céu que o leitor, audacioso e tornado momentaneamente feroz com isto que lê, encontre, sem se desorientar, seu caminho abrupto e selvagem, através dos pântanos desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno; pois, a não ser que invista em sua leitura uma lógica rigorosa, e uma tensão de espírito pelo menos igual a sua desconfiança, as emanações mortais deste livro embeberão sua alma, assim como a água ao açúcar. Não convém que qualquer um leia as páginas que vêm a seguir; somente alguns saborearão este fruto amargo sem perigo. Por conseguinte, alma tímida, antes de penetrar mais longe em tais extensões inexploradas de terra, dirige teus calcanhares para trás e não para a frente. Escuta bem o que te digo: dirige teus calcanhares para trás e não para a frente [...]

A rulote de Raymond e outras invenções*

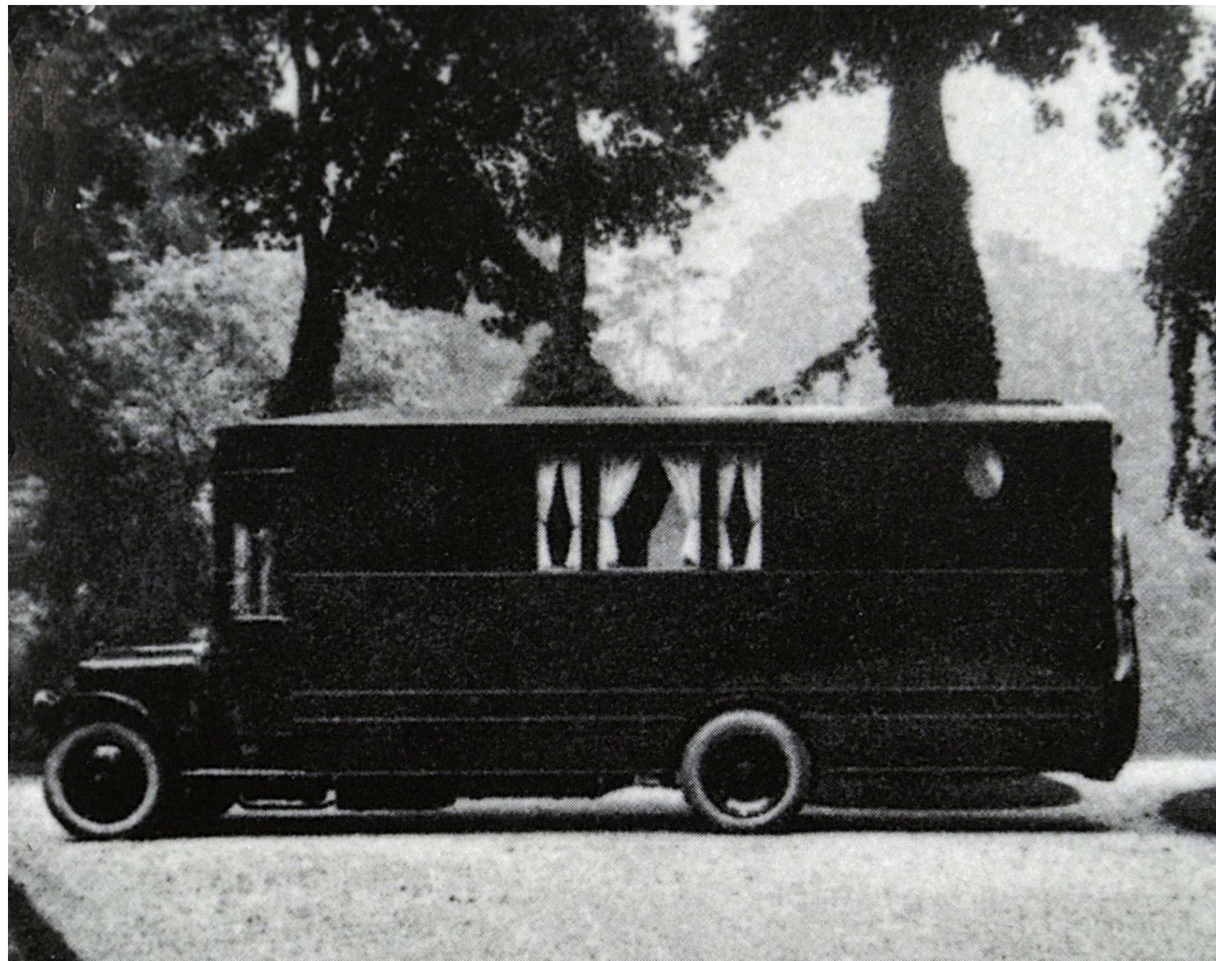
Dominique Nédellec | *Tradução de Thiago Mattos*

"Turismo precursor: A VILA NÔMADE": todos ainda se lembram desse artigo e de suas quilométricas promessas. Na revista *L'Illustration* de 26 de fevereiro de 1926. O repórter estava maravilhado. "Ele planejou e mandou construir um automóvel gigante, de 9m por 2m 30, dotado, graças a engenhosas disposições, de uma sala de estar, um estúdio, um quarto de dormir, um banheiro e até um pequeno dormitório para a equipe de três homens: dois motoristas e um criado". E o jornalista, mistura de harúspice e de previsionista Bison Futé[1], lança: "dias virão em que as 'vilas nômades' correrão numerosas pelas estradas do mundo, ressuscitando, para o refinado prazer de seus ocupantes, a era extinta dos povos pastores e a época, em vias de se extinguir, do ar livre e da liberdade sem entraves sob o céu". Aqueles que desprezavam *L'Illustration*, generalista demais, preferiam em seu lugar, talvez, a *Revue du Touring-Club de France*. Lembram-se então da reportagem publicada em agosto de 1926, que fornecia precisões técnicas sobre a engenhoca: "A decoração interior da casa ambulante do senhor Raymond Roussel é assinada por Maple. Possui aquecimento elétrico e lareira a gás. O aquecimento do banho é também a gás. A mobília foi planejada para atender a todas as necessidades, possuindo inclusive um cofre-forte Fichet. Uma excelente aparelhagem permite captar os programas de todos os rádio-transmissores europeus. Tal descrição, embora breve, permite constatar que essa verdadeira vila ambulante – à qual pode ser engatada ainda uma cozinha a reboque – permite a seu proprietário desfrutar, num espaço apenas um pouco menor, de toda a doçura do lar-doce-lar".

Aquilo que seu proprietário – promovido à sua revelia a novo arauto dos povos pastores – chamava humildemente de "rulote automobilística" causara alguma comoção entre os visitantes do Salão do automóvel de 1925. As dimensões do veículo, negro como um sol, impressionavam: capaz de dar carona de uma só vez a umas trinta pessoas (as equipes de rugby Aviron Bayonnais e Biarritz Olympique reunidas). Conjecturava-se: um carro funerário para uma família numerosa, um camelô megalomaníaco, um vendedor de batatas fritas clandestino? Um transportador internacional? "Mudanças Raymond Roussel – Todos os destinos – Europa África". Não: as cortinas finamente trabalhadas e as janelas deixavam claro que se tratava de uma mimosa casita móvel, com destino catita: estar em casa tanto aqui quanto em qualquer lugar, estar em toda parte sem partir. A invenção punha fim ao dilema da pessoa caseira que, no entanto, não consegue ficar parada, salvava o aventureiro que sentia falta de casa: viagens interiorizadas, um turismo centrípeto. No ano seguinte, todo cheio de si, Georges Régis, fabricante de carrocerias e construtor desse "iate das estradas", distribuía, frisando os bigodes, um prospecto publicitário exaltando os méritos do "automóvel-salão do senhor Raymond Roussel".

Com uma rulote pegava-se, seriamente, então, a via da modernidade, falava-se em combustível a gás e transmissão sem fio: mobilidade, sim, mas num ninho aconchegante. Raymond Roussel não é Ayrton Senna. Alguns, mãos sujas de graxa, vão se matar para inventar pernas de pau motorizadas, patinetes monociclos (pouco cômodos para transportar um cofre-forte ou acomodar a equipe), raquetes de neve a energia solar, alguns construirão em suas garagens mal iluminadas banheiras a retropedalagem ou tanques de guerra perfumados: quanto a Raymond, preferirá inventar uma rulote revolucionária para acalmar suas crises de bicho-carpinteiro. A carroceria tinha acabado de ser pintada, sóbria até a austeridade – no mesmo ano, Sonia Delaunay decora a Bugatti 35 e cria o vestido combinando para a motorista – e a vila nômade já realizava corajosamente seus primeiros 3000 quilômetros: Alsácia, depois Suíça. Era preciso, portanto, que resistisse tanto aos vilarejos floridos quanto ao canto tirolês. Uma bela mecânica.

Mas, afinal, por que uma rulote? Talvez alguma reminiscência da Grande Guerra: em 1º de setembro de 1914 (ano de publicação de *Locus Solus*), Raymond Roussel é convocado para o serviço de manutenção de automóveis do 13º regimento de artilharia de Vincennes. Histórias de capô. A vida de caserna lhe teria permitido o lazer de anotar duas ou três ideias para um veículo vindouro. Sem falar



* Agradecimentos: as informações sobre a rulote foram gentilmente fornecidas pela oficina François Caradec (*Raymond Roussel*, Fayard, 1997).

[1] N.T.: Popular sistema francês de previsão do tráfego.

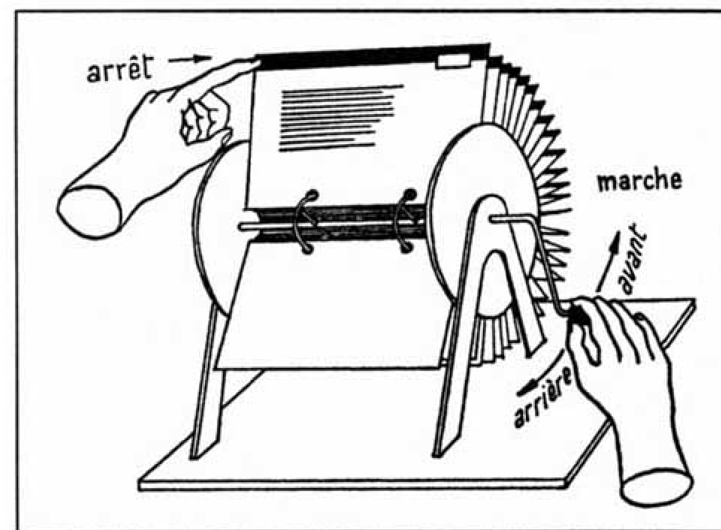
que é uma paixão da época: enquanto Roussel escreve a Charlotte Dufrène contando que se deleita com "handsome cabs" que vê em Melbourne, Proust se delicia com os passeios de carro entre macieiras e casas de taipa pelas falésias da Normandia. De resto, de que meios se dispunha então para passear, para ir jogar confete no carnaval de Nice ou experimentar uma sopa de canguru na Tasmânia, que outras alternativas poderia ter preferido um homem que tinha seus muitos milhões em ouro? O avião, é claro, mais rápido. Mas ainda não havia sido inventado, ou só em parte. Um avião naquela época: uma frágil carcaça aberta a correntes de ar, um motor que nos torce as orelhas, mosquitos nos olhos. Jovens tontos com a cabeça coberta de camurça mal curtida, pulando exibidos na poltrona do avião como alguém que faz questão de entrar pela janela. Nada sério. A ferrovia, então? Com esse inconveniente de que a latitude é estreita para se afastar dos trilhos, fossem eles de pulmão de vitela: impossível pegar do nada um caminho fechado de vegetação ou responder ao convite de uma encantadora estrada provinciana. Sabemos de onde partimos, aonde chegamos e a que horas. Um tédio. Os paquetes? É charmoso, mas nem todos passam por Bécon-les-Bruyères ou Dnipropetrovsk. Fica-se condenado à linha da costa, sem experiência interior. Enseadas, baías, ancoradouros até não poder mais, ladainhas de peixeiras e barris de combustível. E os planaltos, os zigue-zagues traçados nas montanhas? As Edelweiss e as neves eternas? Não é com um barquinho que se atingem esses elevados prazeres.

Para Raymond Roussel tratava-se, então, de reunir os confortos e vantagens dos diferentes meios de transporte em um protótipo ideal: um vagão-leito para grandes estradas, com fronha de travesseiro individual e rodapé de madeira de lei, e que seguisse a direção escolhida pelo passageiro. Sabendo, por um lado, que a duquesa de Uzès, primeira mulher do mundo a ter carteira de motorista, tornara muito popular o uso do retrovisor – saber proteger a traseira... – e, por outro lado, que sob o impulso dos americanos passava-se a dominar a técnica do pneu de borracha modelada antiderrapante, é possível entender sem grandes dificuldades a escolha final de Roussel, atento a seu tempo. Podia partir tranquilo, estrela na testa e cortina lesta. Sem contar que, a partir de 1921, graças à descoberta do britânico W. M. Folberth, os pára-brisas são automaticamente acionados por ar comprimido proveniente do motor, o que é sempre útil, mesmo quando a mão-de-obra abunda a bordo (os dois motoristas e o criado devem durar tanto tempo quanto o pneu de borracha pura).

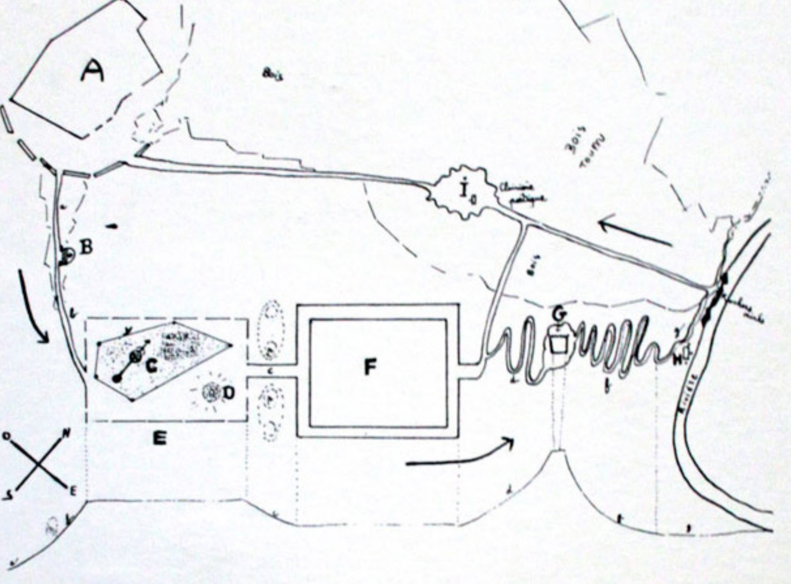
Em relação a invenções, é surpreendente constatar o quanto escritores gostam de requerer patentes. Quase uma mania – como o xadrez. Roussel, antes de pensar em deixar todo mundo embasbacado no Salão do automóvel com sua rulote de luxo, tentou deixar uma lembrança durável e autentificada para os técnicos em calefação. Em 18 de setembro de 1922, pede um primeiro registro (diversos adendos vão se seguir) junto ao Escritório nacional da propriedade intelectual, com o título de "Utilização do vazio para o não-desperdício de calor em relação à habitação e à locomoção". E isso alguém que diziam glacial... Seu companheiro de experimentos, Jean-Pierre Brisset, futuro profeta e doutor em rãs antes de enfiar o dedo na goela da língua francesa se dedicando à etimologia tonitruante, trouxe uma contribuição decisiva para a arte do movimento em ambiente aquoso registrando, em 1871, uma técnica de banho totalmente segura: "o cinto-calção aerífero de natação com duplo reservatório compensador". Essa técnica fornecia um feliz complemento às suas pesquisas anteriores, detalhadas em *La Natation ou l'Art de nager, appris seul en moins d'une heure* [A natação ou A arte de nadar, sem mestre e em menos de uma hora], publicado um ano antes. Trata-se de um método para aperfeiçoar as braçadas estando fora d'água: curioso constatar que Roussel falava da sua rulote como um "iate da terra" (não existe acaso; tampouco explicação). Quase ao mesmo tempo que Roussel, e no entanto mais ao sul, Fernando Pessoa (só tratamos aqui de criadores com dois s) registra no mês de agosto de 1926 uma invenção que não ajuda nem a nadar nem a evitar o desperdício de calor (ou ajuda?), oficializando a elaboração de um "anuário indicador sintético, por nomes e outras classificações, consultável em qualquer língua". 1926, ano venturoso para o poeta, que, em janeiro, com seu cunhado Caetano Dias, funda a *Revista de Comércio e Contabilidade*.

Moral da história: os escritores não são aqueles que acreditamos ser – principalmente os pobres coitados que enfiamos, afobados, no mesmo saco lotado e agitado dos "excêntricos". Quantas vezes não reprovamos no literato sua leviandade, neurastenia, egocentrismo, desinteresse pela vida real? Esses poucos exemplos provam que um homem de letras sabe também se preocupar com os agentes do comércio e com o anônimo tiritando de frio, que ele sonha com um pleno uso do vazio e que o destino do banhista o desassossega, sobretudo quando é trapalhão.

Lisboa, novembro de 2002



Máquina para ler as Novas Impressões da África de Raymond Roussel [Juan Esteban Fassio, 1964]



O jogador de xadrez [fragmento]*

Roger Vitrac | *Tradução de Marcelo Jacques de Moraes*

Paul Valéry assinalava esta relojoaria invasiva: a precisão do tempo, do lugar e da atividade dos homens; e que há cada vez menos jogo na mecânica, que nossas luzes não tremem mais e que a imaginação pura está condenada, se não se adaptar, a ser moída pela máquina.

Raymond Roussel serviu-se dessa precisão moderna e da lógica estabelecida para construir fabulosos aparelhos destinados ao transbordamento do material poético.

Sua obra é a fábrica que transforma os móveis em florestas, os explosivos em pastos, os jornais em crimes. Não que a velha máquina gire às avessas, é de uma outra que se trata, inteiramente construída com os metais mais longínquos, com os motores mais raros, e sempre de uma tal precisão que o vocabulário deve ceder ao impulso bárbaro.

Na fábrica moderna, Raymond Russel faz uma espécie de greve intermitente. Ele aplica todas as regras com uma precisão implacável e cruel. Nada é deixado ao acaso ou à aventura, tudo é condicionado, agrupado, mas sem o menor jogo, sem óleo nas juntas, sem válvula de escape, e ele se regozija que as polias agarrem, que as barras se quebrem como vidro, que as caldeiras explodam. É então que o sonho estende aqueles trilhos de bofe de vitelo, que ele constrói foles com pulmões humanos e aprisiona nos pistons a força ascendente das águias. Em suma, parafraseando o conhecido verso, pode-se dizer que Roussel vive em um mundo em que o sonho é irmão da ação.

A precisão absoluta se mostra destrutiva, ela é a forma nova do humor, do humor de Raymond Roussel.

* Fragmento de "Joueur d'échecs", publicado na *Revue de la N.R.F.*, 1928.

Uma nova querela entre antigos e modernos

Fabiano Barboza Viana

Com muita pompa, certos exegetas da obra de Raymond Roussel anunciam a boa nova: a invenção de um método de escrita rousseliano! *D'accord.* Roussel, conforme explicita em seu testamento literário, desenvolveu três procedimentos de criação narrativa baseados em aproximações de palavras por homofonias, homografias e paronímias. Aquilo que provavelmente nasceu de uma brincadeira de caça-palavras, de um acaso qualquer, ganhou objetividade ao ponto de se estender por boa parte de suas obras literárias e não-literárias após 1910 - procedimentos arquitetônicos, enxadrísticos, industriais, gastronômicos, comportamentais, serão examinados pelos seus ávidos intérpretes e apóstolos.

Concernente às obras literárias, a execução do "método" estendida aos volumes *Impressões da África*, *Locus Solus* e depois às *Novas Impressões da África* indicava, provavelmente, algo no limite entre uma "perversão clássica e/ou uma invenção moderna" (como no título do colóquio *Cerisy* sobre Roussel, em 1991). Sabe-se que já os poetas gregos e latinos tinham bastante apreço por estas "intervenções sistemáticas" na materialidade dos signos – apenas para citar alguns, Trifiodoro (V a.c), Laso de Hermione (VI a.c), assim como, séculos depois, o espanhol Alonso de Alcalá y Herrera (1599-1682), adotavam o lipograma e o anagrama como "métodos ostensivos" de construção poética. Qual seria então a novidade rousseliana?

Talvez, R.R tenha sido o filho pródigo da modernidade que, a partir do entrelaçamento de sua vida e obra, configurou-se como o protótipo do "antropófago da tradição", ou, segundo a formulação de Gilles Deleuze, tornou-se um "dos grandes repetidores da literatura". Mais do que fazer o pastiche, se apropriar, citar, aludir, parodiar, poetas gregos e latinos, novelistas franceses e ingleses, o "messias das vanguardas" devorou almanaques, revistas de curiosidades, palavras-cruzadas, dicionários, o sistema inteiro da *belle langue* e cada uma de suas "duplas palavras". Tal voracidade demonstra a distância histórica em relação aos seus confrades da antiguidade – a escrita rousseliana não mobilizará tropos retóricos fundados no *decoro* conferido por um sistema preceptivo qualquer. Não se trata de *emular* com *agudeza* os clássicos da língua. Tanto o regime generalizado de apropriações quanto a quebra de hierarquia entre os gêneros – Roussel bebe no mesmo gole de Virgílio e dos pastelões da Comédie-Française sem nenhum inconveniente – apontam para uma espécie de autoconsciência humorística deste novo brinquedo chamado *literatura*, diante da tradição das *belles lettres*, mas também diante de si mesma.

Ora, mas não eram os antigos que possuíam a máxima consciência de que a poesia é feita com palavras, acima de tudo, concatenadas em construções verbais engenhosas? Raymond Roussel não seria, por sua vez, um romântico temporão ao reafirmar o mito do gênio romântico?

Justamente por a literatura, vista através do binóculos de R.R, estar agora "abandonada e entregue a si mesma", este singular grau de consciência aberto na modernidade não se deixa confundir com a dimensão da palavra ordenada e classificada pelos sistemas representativos de linguagem.

Antes de tudo, a imagem de literatura que se deflagra indica um eterno retorno para a manjedoura das próprias palavras, espaço embrionário no qual a palavra *lettres* poderá vir a ser "letras do alfabeto" ou "cartas para amada", de acordo com o sentido que se queira extrair. Do mesmo modo, a despeito até do ideário do escritor "ele mesmo" (isto supondo que seja possível acessá-lo; não seria mais uma máscara desse escritor sagaz?), a "esquizofrenia da escritura rousseliana" ultrapassa em larga medida valores institucionalizados como "genialidade" ou a pecha do "escritor louco". Não é à toa que foram os vanguardistas, pós-vanguardistas e contemporâneos de plantão que levaram mais à frente uma das divisas rousselianas: R.R. lia a si mesmo como um clássico da literatura francesa que dispunha de um vasto repertório de *leitmotivs* e imagens, assim como de uma diversidade de procedimentos estilísticos de escrita. Porém, uma vez que ousou saborear do fruto proibido da literatura, já não se estava mais em tempo de retornar ao idílio de uma língua originada no seio da natureza. A "escrita obsessiva" gesticulada ao virar das páginas do Littré, à deglutição de Pierre Loti e Jules Verne, e às vistas dos álbuns de lugares exóticos liberou um verdadeiro *Frankenstein* que se pretende autônomo perante seu Criador. Daí que este legado logo se transformou em evangelho apócrifo alimentando alguns aspectos fundamentais de empreendimentos tão distintos como Surrealismo, Oulipo ou mesmo a escola de Nova York. Como dito, não está em jogo o recurso particular a um procedimento de escrita dentro de um sistema apriorístico de regras; é a paixão mesma da palavra com seus encontros e desencontros (como nos jogos de homônimos e parônimos dos procedimentos), suas cópulas e suas virgens colocadas à nu por seus celibatários, que nutre o "método rousseliano", assim como toda vertiginosa incorporação do repertório de uma invenção moderna de linguagem a partir de uma perversão dos clássicos. O aplainamento dos múltiplos registros citados à condição de linguagem e a invenção e reinvenção de um procedimento de escrita a cada obra mostra que um novo prometeu veio à cena: desacorrentado do penhasco, mais faminto que o abutre e pronto para um acerto de contas com os mandamentos dos deuses antigos.

Vasculhando a lapela dos signos da civilização, a escritura rousseliana revela seu "mal-estar". Com isso, o revés: toda fantasia recalcada, as promessas não cumpridas de felicidade, vem à tona por meio de ecos estranhos e exagerados emitidos do interior das palavras convencionais. Delírio de matemático e matemática do delírio, o dito "método de escrita" de Roussel é mais do que um método pronto a ser positivado, mas um elo na cadeia de gozo de uma escrita que inventa novos códigos ao passo que perverte códigos antigos.





Raymond Roussel. "Meus monstros sagrados"*

Jean Cocteau | *Tradução de Paula Glenadel*

Raymond Roussel faz lembrar aquela abelha arquiteta, a única na colmeia, se não me engano, que, num relance, calcula a edificação ao avesso de uma catedral quatro vezes mais alta do que seria a torre Eiffel em relação ao homem. De *Impressões da África*, o mel é deleitoso, mas como parece pouco, uma vez o livro lido, quando nos aparecem todas as nervuras e todos os alvéolos, a geometria deliciosa e terrível do conjunto?

Locus solus, de estrutura mais secreta, parece, de início, responder a um sistema teatral de Roussel: o sistema de encadeamentos do rapsodo árabe. Com o tempo, as respostas secretas, o idioma de entrelinha se faz ouvir e nos causa esse arrepio, esse mal-estar do tambor negro, quando começam os longínquos, os sombrios, intermináveis diálogos entre tribos invisíveis de insetos pintados, encouraçados, cobertos de arbaletas e de élitros. Roussel se queixava amargamente e ingenuamente de não conhecer a glória de um Loti. A Academia, a Legião de Honra, todas essas pequenas púrpuras o fascinavam porque sua alma pura acreditava que eram grandes e lhes concedia ainda os privilégios que elas devem ter tido na origem e que, de resto, não deveriam nunca ter perdido. Ele ignorava que algumas firmas honram, outras degradam. Ele achava natural que um poeta pagasse seus editores. Em suma, ele era de fé, genuinamente de fé, o genuinamente de fé por excelência, aquele que não encontramos nem na cadeia, nem na Legião estrangeira, nem em Marselha, o lugar onde o genuinamente de fé se lega, se ensina, se encena.

Seu último livro desconcerta por força de pureza profunda. Falo dessa pureza de alma que não decide a escolha de um ilustrador, ao lado do qual qualquer outro pareceria rebuscado, por gosto supremo, por refinamento sutil, mas porque ela o aprecia e o acha bom. Para deixar ilustrar as *Novas Impressões* desse modo, é preciso ser ou um mestre de fineza, ou um bufão, ou o espírito puro.

Puro, pureza, eis sempre os termos em que recaio se contemplo o admirável Roussel, o estranho Roussel; estranho de uma estranheza toda reta. O olho, no ponto de mira, não capta nenhum dos meandros que denunciam habitualmente a estranheza, nos casos em que ela não pertence ao gênio.



---

* Fragmento de *Mes monstres sacrés.* Paris: Encre, 1979.

Raymond Roussel: África portátil

Kelvin Falcão Klein

Na *História abreviada da literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas, publicado em 1985, está em primeiro lugar Raymond Roussel, embutido nas páginas, figura central para a construção do delírio de Vila-Matas, que se assemelha a uma máquina, cujas partes são reconhecíveis, mas cujo movimento é surpreendente, atípico. A *História abreviada* remete às *Impressões da África*, de Roussel, e remete especialmente ao fato de Roussel nunca ter pisado na África – seu livro é um acúmulo jocoso de entulhos das mais variadas fontes: trocadilhos libidinosos, manuais de bricolagem, catálogos comerciais, novelas orientalistas do século XIX, novelas de aventuras, etc. Não há produção efetiva de presença, mas a falsificação escancarada da presença, do *estar de fato ali*, diante da História.

O navio do livro de Roussel aportou ali onde Vila-Matas posiciona Marcel Duchamp e outros, em plena África, em pleno nascimento da conjura portátil, do grupo de conspiradores que tinham Roussel como patrono. As *Impressões* de Roussel são o modelo porque são portáteis – fruto de uma viagem de mentira, do aglomerado de informações aleatórias a que qualquer francês médio teria acesso na época. Roussel era milionário e, consequentemente, um colecionador. Atrás de seu dinheiro, as pessoas se revelavam a ele. Reuniu todos, objetos e indivíduos ridículos, em um navio (cujo destino final era, curiosamente, a Argentina), e tomou providências no sentido de isolá-los no local mais estranho possível.

Banqueiros, dançarinas, reis africanos, canibais e palhaços de circo compartilham o mesmo espaço em *Impressões*, um espaço que poderia muito bem ser o Inferno, como se *O coração das trevas* tivesse sido reescrito na linguagem profética e esquizofrênica do *Apocalipse* de João (“vi uma mulher sentada sobre uma Besta escarlate cheia de títulos blasfemos, com sete cabeças e dez chifres”, etc). Raymond Roussel viajava sem sair do lugar; percorreu o mundo de navio e jamais saiu de sua cabine – via o mundo através da janela e de seus escritos. Roussel, em suas *Impressões*, oferece ao leitor todo tipo de fantasia e jogo verbal, mas nunca “impressões” ou “considerações” sobre a África real; a manobra artística de Roussel tem como objetivo a transfiguração do mundo e não sua representação.



Roussel em Plomeur

Patrick Besnier | *Tradução de Fernando Scheibe*

No quarto capítulo de *Locus solus*, entre os personagens ressuscitados na gaiola fria instalada por Canterel, o pensionário nº 2 muito me intriga. Consola-me também, me descontrai, pois nesse livro carregado de uma terrível angústia, sua história não tem nada de dramática! Roussel encena um espetáculo fundado numa falsa tortura, um artifício que parodia sorridentemente o rito das bodas de ouro. O herói é um bretão chamado Mériadec le Mao. (Não é o mais conhecido dos bretões de Roussel: esse posto cabe a Lelgouach que faz música com sua tíbia transformada em flauta, o que lhe valeu uma celebridade internacional[1]). Le Mao viveu humildemente na cidadezinha de Plomeur, que só deixou para tratar sua pericardite em Paris (e se enganou feio em superestimar a medicina parisiense, pois morreu "pouco depois". Em Brest ou em Quimper talvez tivesse se salvado).

O grande momento da existência de Mériadec Le Mao foi a cerimônia da "prensa hindu" que celebrou suas bodas de ouro com Rozik, sua esposa. *A prensa hindu!* eis uma dessas expressões típicas,

[1] Em *Impressões da África*.

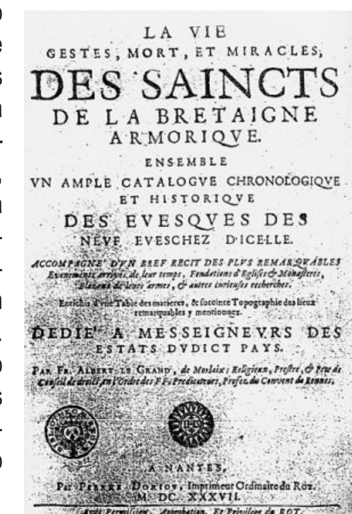
ligeiramente absurdas, cujo segredo Roussel detém[2]. E, o leitor de Locus Solus se lembra, o cadáver ressuscitado revive essa cena ao lado de sua viúva, a fiel Rozik.

Mais do que partir em busca do procedimento, interroguei-me sobre o local da "ação". Plomeur existe, é o nome de uma cidadezinha do Finistério, perto da ponta de Penmarc'h. Encontra-se ali uma elegante igreja do século XVIII, que não se chama Sainte-Ursule (como no livro) e sim Sainte-Thumette. Por que Roussel escolhe Plomeur entre todas as localidades da Bretanha? Normalmente, quando evoca essa região – de que gosta muito e que, segundo François Caradec, está ligada à geografia secreta de sua infância – ele opta por lugares muito conhecidos: Brest (de onde parte o "branco" de *Entre os negros*), Paimpol (porto ligado ao *Pescador da Islândia* de seu amado Pierre Loti), Le Pornichet ou Saint-Nazaire, cidades marítimas e estações balneárias. Ao passo que Plomeur não evoca nada para o turista, apesar da proximidade de Penmarc'h e dos campos megalíticos. O guia *Joanne*[2] da época nos informa que a região circundante "está crivada de monumentos megalíticos", dolmens e menires, e os últimos versos do canto I das *Novas Impressões da África* deixam claro o interesse de Roussel pelo

... orgulhoso menir, o original cromeleque,
O dólmen que permite que o chão sempre seque.

A seguir, surge uma segunda questão: por que Roussel, tendo escolhido Plomeur, altera o nome de Sainte-Thumette, bonito nome pouco frequente, pelo de Sainte-Ursule, mais corrente ? Uma resposta possível se encontra no livro de Albert le Grand, *A vida, gestos, morte e milagres dos santos da Bretanha Armórica*, publicado em Nantes em 1637: este nos informa que, de acordo com algumas lendas, santa Thumette era uma das companheiras de Santa Úrsula na célebre viagem a Colônia que terminou com seu martírio e o de suas onze mil companheiras. Se Roussel conhecia essa tradição, a alteração de nome encontra, não uma explicação, mas uma aparente justificação. Roussel costuma jogar com a mistura do real e do imaginário, como se buscasse deixar seu leitor louco.





LA VIE
GESTES, MORT, ET MIRACLES,
DES SAINCTS
DE LA BRETAIGNE
ARMORIQVE.
ENSEMBLE
VN AMPLE CATALOGVE CHRONOLOGIQVE
ET HISTORIQVE
DES EVESQVES DES
NEVF EVESCHEZ D'ICELLE.
ACCOMPAGNE' D'VN BREF RECIT DES PLVS REMARQVABLES
Evenements arrivez de leur temps, Fondations d'Eglises & Monasteres, Blazons de leurs armes, & autres curieuses recherches.
Enrichis d'vne Table des matieres, & succincte Topographie des lieux remarquables y mentionnez.
DEDIE' A MESSEIGNEVRS DES
ESTATS DVDICT PAYS.
Par Fr. Albert le Grand, de Morlaix, Religieux, Prestre, & Pere de Conseil de droict en l'Ordre des FF. Predicateurs, Profez du Convent de Rennes.
A NANTES,
Par Pierre Doriov, Imprimeur Ordinaire du Roy.
M. DC. XXXVII.
Avec Permission, Approbation. Et Privilege du ROY.

[2] Roussel toma o cuidado de explicar que o objeto se chama assim por "causa do insólito caráter amoroso de sua intromissão tão tardia na vida dos velhos." Trata-se, em suma, de um par de falsas algemas que simbolizam os laços do casamento.

[3] N.T.: Popular guia de viagens francês da segunda metade do século XIX e início do XX.

Raymond Roussel*

Phillippe Soupault | *Tradução de Fabiano Barboza Viana*

Encontrar como por acaso a regra do jogo e calcular sem alegria permite responder à interrogação muda das linhas ferroviárias e de navegação? Esta preocupação, esta inacreditável preocupação que pesa sobre nossa vida como o temor de um acidente, o terror de um empurra-empurra, descubro-a a cada passo em *Impressões da África*.

A simpatia silenciosa, de uma parte, a antipatia respeitosa, de outra parte, que rodeiam Roussel, se explicam pela fortuna deste autor. Malgrado o sentido pejorativo ligado a esta palavra quando se aplica a um escritor, não é inútil declarar que Raymond Roussel é rico. Não acredito que minto ao acrescentar que esta fortuna lhe vem de seus pais. A educação especial que recebeu e os espetáculos de sua infância acentuaram a tendência que pertence unicamente àqueles que "só têm o esforço de nascer": esse prazer incomparável de observar o mover-se dos outros, animais, pessoas ou máquinas. Nem todos os homens podem se interessar por estes jogos, por estes trabalhos. Os entusiastas de encontros esportivos são esportistas ou profissionais da fortuna.

Roussel possui em elevado grau esse gosto. Entrega-se a ele sem medo em seu livro. Imagina efeitos novos, máquinas sensacionais, proezas sobre-humanas, que descreve à maneira de um Chirico e de um especialista. A este gosto inacreditavelmente vivo se acrescenta o desejo do risco. Todas as combinações que inventa estão à mercê de um momento de inatenção. No momento em que, no silêncio espontâneo o perigo voa como um pássaro ferido, no momento em que a vida de um homem, por um instante, espelho de si mesmo, treme como uma estrela na ponta de um fio, um coração para; olhos se fixam e o emudecimento começa.

Transportar (sem cair um único instante no exotismo) esse prazer sob um sol de metal, para um país da África ocidental, onde o que há de suportável é unicamente a natureza, onde a crueldade ronda, é a tarefa que Roussel realiza, com um pouco de afetação, em suas *Impressões da África*.

Roussel escolheu este título por ironia gratuita. A gravidade desta ironia se estende ao livro inteiro. O autor que é um grande viajante adota o *parti pris*, o julgamento dos leitores de *Diários de Viagens*; o amor dos Africanos pelas miçangas, as vestimentas europeias e os relógios de pulso. Ele descobre a praça pública, a festa popular e as ladainhas dos charlatães. Uma rua torna-se um teatro, e os homens, desprezíveis e desprezados, animais sabidos, ao passo que os animais são melhor adestrados do que os homens.

A ironia, em geral máscara cômoda, é o complemento indispensável da estupidez. A zombaria sai geralmente da garganta dos pobres diabos que lambem lentamente a poeira caída do céu. Dou dois vinténs para essas pessoas irem ironizar em outro lugar. Em compensação não aconselho a ninguém situar Roussel nesta categoria. A ironia que tinge seu livro é do mesmo tom daquela que arde na *Estadia no Inferno*. Ela lhe permite propor sem fraqueza as combinações mais simples, sem expulsar os mistérios do romance, como nos ditos romances policiais, nem o arquejo do leitor que vira as páginas cada vez mais rápido. Podemos, depois de ter aproximado o nome de Rimbaud do de Roussel, continuar esse pequeno jogo emparelhando os nomes de Gaston Leroux e de Raymond Roussel.

Em meio aos ventos, às chuvas e às árvores, sombras flutuam. Vemo-las deslizarem sem que possamos distingui-las. Parece que binóculos de teatro e por vezes uma luneta sejam necessários. Os homens que o autor descreve são como pequenos brinquedos mecânicos, aqueles que seus pais lhe compravam nos grandes bulevares. Uma vaga inquietude, cujo objeto é mais vago ainda do que a inquietude, os anima, e o temor de um tirano os domina. Estes pobres brinquedos só conhecem os elementos de nome: o fogo e a água estão às ordens de quem fala por último.

As Impressões da África não ilustram um mapa de geografia, mas um movimento de relojoaria. Em Paris, conheço uma loja onde os velhos colecionam cuidadosamente os mil reflexos da fantasia através dos séculos. Tudo está na ordem do dia e corresponde aos mil disparates felizes de meu espírito. Posso admirar sem reservas esses objetos que aguardam apenas minhas mãos para acaricia-los. Um olhar aciona mecanismos de cristal e libera torrentes de papelão. Não sei mais que imbecil grudado às nossas anáguas penetrou comigo e com meus amigos neste bonito lugar e me confiou amável e confidencialmente: "Essa loja me faz pensar no poema de Arthur Rimbaud que começa com estas palavras:

Eu amava as pinturas idiotas".

Nesse bulevar, Roussel caminhou há alguns anos; ele escrevia naquele momento suas "impressões" e admirando a fachada dessa loja, devia rir. Não era no poema de Rimbaud que pensava, mas nas cem primeiras páginas do livro que terminava. Cada um de nós é livre para compartilhar esse riso, evidentemente. Não posso negar por minha parte que descubro neste livro o mesmo prazer que é o perfume da loja. Cada objeto e cada linha se misturam aos minutos que vivo e se não temesse empregar esta palavra enferrujada eu admitiria que a atmosfera de *Impressões da África* é francamente "moderna".

Escrever, descrever, é a mesma coisa. Ainda é aritmética? Abre-se uma janela sobre a partitura e fala-se de dinamismo. Conta pra outro! E claro, os outros falam de trabalho, de talento e de subjuntivo.

Roussel responde em 1897 publicando estes versos:
Por vezes um reflexo momentâneo se ilumina
Na vista engastada no fundo da caneta
Contra a qual meu olho bem aberto está colado
A uma distância muito curta, quase nada recuado;
A vista está colocada numa esfera de vidro
Pequena, contudo visível, e que se encerra
No alto, quase na extremidade da caneta branca
Onde a tinta vermelha fez manchas, como de sangue

* Publicado em *Littérature [Nouvelle Série]*, n.2, 1922. pp. 16-19.

A vista é uma finíssima fotografia
Imperceptível, sem dúvida, se a gente se fia
Na espessura de seu vidro cujo fragmento
É translúcido sob um dos lados, no verso;
Mas tudo infla quando o olho mais curioso se aproxima
Suficientemente para que um cílio momentaneamente se enganche.
Mantenho a caneta bem na horizontal
Com três dedos em sua armação de metal
Que me dá ao contato uma impressão de frescor;
Meu olho esquerdo fechado completamente me impede
De me preocupar alhures, de ser distraído
Por um outro espetáculo ou por um outro atrativo
Ocorrendo lá fora e vistos pela janela
Entreaberta diante de mim.

Lassitudes: olhos vazios, tremura nas mãos, cortinas erguidas, fim do dia.

A afobação não permite levantar a cabeça e pesquisar por horas. A poesia de Roussel não pode ser colocada nas mãos de qualquer um. Datilógrafos ou expedicionários, vocês não descobrirão nela mais do que uma inútil tagarelice. Apesar das aparências, essa poesia é mais hermética, mais dificilmente acessível que aquela de Mallarmé. Ela parece a muitos tediosa; ela é apenas luxuosa. É preciso poder conhecer a ociosidade e esse charme de não saber o que fazer com seus dez dedos.

É você, leitor, que aceita repetir cada manhã, cada noite: "Onde nós vamos?"

Poesia de vadio e de tuberculoso, o autor destas linhas nela procura a inutilidade absoluta. É por isso que "La Doublure" (1896) e "La Vue" (1897) lhe parecem de uma mesma trágica importância que "Impressões da África".

Não há verdadeiramente nada para acreditar. Roussel não tem necessidade de apóstolos. As amizades estão à mercê de um raio mas nunca de uma espadada. Isso não dá no mesmo.

"Afastem de mim as criancinhas", repete Roussel, e vira a cabeça.

Nós nos permitimos comparar essa atitude poética àquela mais voluntariamente poética de nossos caros poetas do presente. Roussel sabe, aliás, utilizar a publicidade. Há uma dúzia de anos grandes cartazes se instalavam sobre as paredes de Paris para anunciar as representações de Impressões da África no teatro Antoine. Recordo-me do deslumbramento dos pequenos telegrafistas que liam em voz alta a surpreendente novidade: "Trilhos em bofe de vitelo!"

Desde essa época, Roussel se cercou de silêncio e se foi. Ele me escreveu em 1920 do Taiti. Deixo-o por minha vez. Não é mais tempo de falar sobre ele. O primeiro de nós dois aguardará o outro.



Impressões de Raymond Roussel em Michel Leiris
(em torno do pueril e de uma etnologia do imaginário)

Osvaldo Fontes Filho

> "Existe em mim uma imensa glória em potência, como um obus formidável que ainda não explodiu [...]; todos os atos de minha infância serão investigados e todos se admirarão com minha maneira de brincar [...]."
> (Raymond Roussel)

Em maio de 1929, Michel Leiris anota em seu *Diário* alguns procedimentos de uma nascente alquimia escritural que conformaria posteriormente sua obra autobiográfica. Parece ali gozar de particular prestígio a bricolagem de textos de diferentes proveniências. O gosto pelo heteróclito, confessa Leiris, é modo um tanto infantil de "remediar a fraqueza de uma imaginação claudicante"[1]. Esse gosto e essa puerilidade da imaginação talvez expliquem o engajamento de primeira hora de Leiris na revista *Documents*. "Publicação Janus", em seus próprios termos, ela tem uma de suas faces voltada "para as altas esferas da cultura", e a outra "para uma zona selvagem onde se aventura sem mapa geográfico nem passaporte de espécie alguma"[2].

A face por assim dizer etnográfica da publicação ajuda a entender sua força insurrecional. Anterior à sua institucionalização, a etnografia em *Documents* privilegia uma concepção não orgânica da cultura, sem integração funcional, totalidade ou continuidade histórica. A realidade cultural que propõe é como um magma feito de códigos arbitrários, identidades ideológicas e artefatos susceptíveis das recomposições e justaposições mais incongruentes. Na expressão de James Clifford, "o guarda-chuva e a máquina de costura de Lautréamont, um violino e um par de mãos tamborilando a poeira africana"[3].

"Tonalidade extravagante" de *Documents*, segundo Clifford, a etnografia ali proposta em muitos aspectos difere daquela do pesquisador de campo que se empenha em tornar o insólito compreensível. Ela exprime, com efeito, tendência inversa, a saber, "tornar o familiar insólito"[4].

Nessa empreitada, a eficácia do primitivo na imaginação artística e na economia geral do contemporâneo desempenha motivo revelador de certo mal estar característico da época. Assim, em tom quase panfletário, na rubrica "Civilização" do dicionário crítico de *Documents*, Leiris escreve:

> Estamos cansados dos espetáculos demasiado insossos que nenhuma insurreição enfatiza, em potência e em ato, contra a divina "polidez", aquela das artes chamada "gosto", aquela do cérebro nomeada "inteligência", aquela da vida designada por essa palavra de odor poeirento de fundo velho de gaveta: "moral". Enganar-se-iam ao nos qualificar de pedantes, mas o fato é que estamos cansados dessas intrigas sempre parecidas, emprestadas a nossos modos de viver cada dia mais depreciados. [...] Estamos fartos disso

---
[1] LEIRIS, Michel. *Journal*. Paris: Gallimard, 1992. p. 144.
[2] LEIRIS, Michel. "De Bataille l'impossible à l'impossible". *Documents. Revue Critique*, n. 195-196, 1963. p. 688.
[3] CLIFFORD, James. "Ethnographie polyphonie collage". *Revue de Musicologie*, n. 68, 1982. p. 51.
[4] Idem, p. 49.

> tudo, razão porque apreciaríamos tanto nos aproximarmos mais completamente de nossa ancestralidade selvagem [...][5].

Na aspiração a um imaginário descompromissado dos esquemas expressivos ocidentais, em trinta e sete artigos e crônicas, Leiris mistura o tom iconoclasta e irônico àquele de uma programática crítica do pensamento e dos costumes da civilização branca. Não se estranha, pois, que em novembro de 1930, nos estertores da "aventura" *Documents*, Leiris publique um artigo intitulado "O olho do etnógrafo (a propósito da Missão Dacar-Djibouti)" onde joga com a seriedade intelectual e a identidade profissional. Em lugar de uma apreciação acadêmica sobre a perspectiva etnográfica, como deixa supor o título, o artigo pauta-se em reminiscências de infância. A autografia irrompe ali como evidente incongruência.

O texto abre com uma nota explicativa assinada por Georges Henri-Rivière, curador do *Musée d'Ethnographie*, onde é anunciada a partida iminente da missão Dacar-Djibouti, que atravessaria a África do oceano Atlântico ao oceano Índico. Essa expedição, organizada pelo *Institut d'Ethnologie* e pelo *Muséum d'Histoire Naturelle*, patrocinada e subvencionada por diversos órgãos oficiais e organismos científicos, definia como objetivos: coletar objetos para as coleções de instituições parisienses; proceder ao estudo de campo de povos e costumes em vias de extinção; realizar documentários filmados e registros sonoros de línguas e cantos. Por fim, Rivière menciona o propósito de "criação entre os funcionários coloniais e os organismos científicos da metrópole de relações indispensáveis ao desenvolvimento das ciências naturais e sociológicas"[6]. Assim explicitado, o propósito trai a natureza oficial — Leiris dirá mais tarde "colonialista", "predatória" — da expedição.

Na qualidade de seu secretário arquivista, ele é então solicitado pela direção de Documents no sentido de fornecer "algumas impressões sobre o empreendimento do qual participará, o primeiro na França de tal envergadura, no domínio da etnografia e da linguística". Para o leitor atento aos jogos de linguagem que Leiris assumira na revista, não causa estranheza que a palavra "impressões" preste-se a tergiversar um depoimento de natureza científica ou acadêmica. O artigo, com efeito, opta pela colagem de recordações de infância e imagens, em claro descompromisso para com o contexto científico e institucional da etnologia. Se as ilustrações que acompanham o texto — de nativos em rituais e dos próprios antropólogos em trabalho de campo — conferem-lhe alguma oficialidade etnográfica, esta é prontamente desmentida pela estratégia inequivocamente incongruente de relatar histórias e recordações de infância.

Leiris conta, pois, que em 11 de maio de 1912, aos onze anos, fora ao teatro com seus pais assistir à apresentação de *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel, peça baseada no romance de mesmo nome, publicado três anos antes, a partir de relatos fictícios de viagens[7]. Malgrado os esforços de Roussel, inclusive financeiros, a peça conhece espetacular e ruidoso fracasso de crítica e de público. Contam-se mesmo episódios de tumulto ocorridos naquela noite de estreia[8]. Ocorre que a peça produz impacto extraordinário no menino. Familiarizado precocemente com as encenações teatrais, dá-se ali, no vislumbre do surreal da cenografia rousseliana, sua descoberta do continente africano e do "maravilhoso" do Outro selvagem.

Que Leiris criança estivesse presente na estreia de uma peça tão pouco indicada à sua idade se explica para além das ligações de amizade entre sua família e Roussel. O teatro é presença contínua em sua formação intelectual e literária. A voz autobiográfica em *A Idade Viril* caracteriza mesmo uma angustiada experiência infantil ligada ao universo das representações:

> O anúncio de uma representação à qual me levariam deixava-me febril, de antemão calculava tudo o que se passaria [...]; não dormia na noite anterior, ardia de impaciência durante o dia, mas pouco a pouco, à medida que a hora se aproximava, sentia uma ponta de amargura misturar-se à minha alegria, e, tão logo erguida a cortina, uma grande parte de meu prazer cessava, pois previa que em pouco tempo a peça estaria terminada e a considerava, em suma, como virtualmente finda pelo fato de ter começado. O mesmo acontece hoje com todas as minhas alegrias, pois penso em seguida na morte, e não consigo me lembrar daquelas tristezas infantis durante as peças de teatro sem ser obrigado a reprimir uma vontade de chorar[9].

Toda manifestação de uma presença carrega em si o germe da ausência. A atividade poética que se constrói a partir dessa constatação mostra-se empenhada no arrancamento à inércia da lembrança, o que justifica em Leiris que a todo saber se anteponha uma deambulação pelos recintos da puerilidade. Constrangido entre a ausência de que se ressente e a presença a que aspira, o autorretratado procura produzir, com seu "torneado" literário — que não é senão drama da escritura que se conta a si mesma —, o que será sempre um entrelace de antropologia e tanatografia.

Assim, a referência a Roussel em texto escrito às vésperas da viagem etnográ¬fica não tem razão de ser apenas no fato de o autor de *Impressions d'Afrique* ser um dos patrocinadores da Missão Dacar-Djibouti. Em carta datada de 10 de fevereiro de 1931, Leiris reconhece a importância tanto material quanto simbólica desse apoio para uma "aventura, não somente científica, mas também poética". A participação de Roussel é então vista como "um símbolo maravilhoso, sinal de aliança do espírito positivo e da imaginação, da etnografia e da poesia"[10]. Por fim, é o motivo da viagem que se impõe como o melhor meio de reencontrar na idade adulta os prodígios da infância.

O apoio material e moral da parte de um autor que tanto fascinara Leiris na infância reveste-se, com efeito, de valor emblemático. A etnografia, duplamente caracterizada como ação científica e obra da imaginação, alimenta-se nas exorbitâncias de uma voz autoral que jamais se autoriza o mero documental. Poder-se-ia conjeturar que uma *etnologia do imaginário* articula-se sobre fundo de extra-

---

5 LEIRIS, Michel. "Civilisation". *Documents*. Reed. anastática, dirigida por D. HOLLIER. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1991, 2 vols., t. I, p. 221.

6 LEIRIS, Michel. "L'oeil de l'ethnographe (A propos de la Mission Dakar-Djibouti)". *Documents*. t. II, p. 405-406.

7 "Il faut encore que je parle ici d'un fait assez curieux. J'ai beaucoup voyagé. Notamment en 1920-21 j'ai fait le tour du monde par les Indes, l'Australie, la Nouvelle-Zélande, les archipels du Pacifique, la Chine, le Japon et l'Amérique. (Pendant ce voyage je fis une halte assez longue à Tahiti, où je retrouvai encore quelques personnages de l'admirable livre de Pierre Loti.) Je connaissais déjà les principaux pays de l'Europe, l'Égypte et tout le nord de l'Afrique, et plus tard je visitai Constantinople, l'Asie-Mineure et la Perse. Or, de tous ces voyages, je n'ai jamais rien tiré pour mes livres. Il m'a paru que la chose méritait d'être signalée tant elle montre clairement que chez moi l'imagination est tout" (ROUSSEL, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Disponível em < http://fr.wikisource.org/wiki/Comment_j%E2%80%99ai_%C3%A9crit_certains_de_mes_livres>).

10 LEIRIS, Michel. *Roussel & Co*. Edição estabelecida por Jean Jamin, com apresentação e notas de Annie Le Brun. Paris: Fata Morgana/Fayard, 1998.

vagância cenográfica rousseliana: particular etnologia onde a noção sapiente de primitivismo revela-se subterfúgio para o desapego da cultura europeia. Com efeito, recordando sua experiência da expedição africana, Leiris escreveria em 1969: "Eu era apenas um neófito em matéria de etnografia, até mesmo um franco-atirador, pois que eram a poesia e o desejo de sacudir o jugo de nossa cultura que haviam me orientado para esses estudos, e não o gosto pela ciência como tal"[11].

Ao apreender em Roussel suas primeiras "impressões" da África, Leiris dá testemunho de si: afirma sonhar "com países longínquos e tortuosas descobertas", situa sobre o mesmo plano "a aventura da viagem material e a aventura poética", esta igualmente tomada como uma viagem, "ainda menos decepcionante, menos real"[12]. *Impressions d'Afrique* era, pois, o exótico fantasmático que o trabalho da reminiscência identificava, na confrontação com a evasão de fato, como o "maravilhoso da infância" que a escritura conta recuperar. Nesse sentido, a peça do teatro Antoine, com seus *tableaux vivants* e sua feérica *imagerie*, não faz senão antecipar no jovem Michel o que será seu gosto pela combinatória dos conteúdos de memória, associados a cenas ou quadros de diferenciadas proveniências. Conteúdos mnêmicos ao sabor do percurso por múltiplos episódios narrativos ou *exempla* (lembranças de infância, narrativas de acontecimentos vividos, de sonhos e anotações diversas) que se encadeiam na sua biografia — numa simbologia, diga-se, que sempre se quis heteróclita, temperada pelo jogo das rubricas: sacrifício, amor, expiação, morte.

O interesse de Leiris pelas construções poéticas de Roussel mostra-se duplo: por um lado, elas apresentam "uma África muito pouco parecida com aquela que podíamos conceber em nossa imaginação de crianças brancas; por outro lado, uma Europa de tantos fenômenos e invenções 'abracadabrantes', que talvez se encontre assim figurada no espírito desses que chamamos, com desdém, primitivos"[13]. Os dois lados de uma incompreensão entre as culturas africana e europeia. Mas, sobretudo, os dois lados, no limite indiferenciáveis, do humano em suas aspirações e decepções. Proposital mescla como lugar matricial do olhar etnográfico leirisiano, ostensivamente contrário à "pilhagem" colonialista insinuada por Rivière e posta em prática pelo método etnográfico de Marcel Griaule, antecâmara da vitrine museal. Ainda, certa piscadela desse olhar para o impasse estético presente nas entrelinhas de *Documents* — entre o valor heurístico da experiência *in loco* do etnógrafo e as aspirações do imaginário ao descentramento; entre modos classificatórios do colecionismo etnográfico e o gozo sem dividendos, sem mais-valia estética, da imaginação artística.

Sabe-se como *A África fantasma*, "desvio irônico da posição acadêmica esperada do etnógrafo"[14], atiçou ressentimentos e a fúria corporativista nas fileiras da etnologia institucional. E sabe-se como a imaginação transbordante à maneira de Roussel ali se mescla à observação etnológica. Na nota introdutória à edição póstuma do texto leirisiano sobre Roussel, Annie Le Brun observa:

[11] LEIRIS, Michel. *Cinq études d'ethnologie.* Paris: Denoël Gonthier, 1969. p. 129.
[12] LEIRIS, Michel. "L'oeil de l'ethnographe (A propos de la Mission Dacar-Djibouti)". p. 407.
[13] Idem.
[14] JAMIN, Jean. "Notes 1938". Em: Leiris, Michel. *Journal.* p. 887.

> entrevistas à luz do maravilhoso da infância, essas irreais *Impressões* de uma África que Roussel nunca havia visitado não são somente a origem da viagem muito real que Michel Leiris empreendeu sob os auspícios da ciência. O mais importante é que, ao longo do caminho, ele vai descobrir uma irrealidade que se inscreverá nele dia após dia para tomar a forma inapreensível da *África fantasma*. Quase como se tivesse encontrado, na extraordinária força que Roussel retirou do fato de nunca ter ido à África, aquela para dela retornar, em todos os sentidos da palavra. Nem que seja por ter escolhido dar ao relato de uma missão científica um título cuja escassez de objetividade assume a forma de uma inconveniência que irá abalar os fundamentos da etnologia[15].

Inconveniência comum às *Impressions d'Afrique* e à *África fantasma*: ambos os textos põem em cena, sobre fundo de um primitivismo surreal, uma mitologia pessoal, ou melhor, uma puerilidade ancestral — uma "infância neolítica", para empregar a feliz expressão de Carl Einstein em *Documents* — a serviço do que se convencionou chamar uma etnologia de si, deambulação entre o sonho e a realidade que, no caso de Leiris, faz da viagem etnológica um prolongamento direto e sem culpabilidades da experiência poética. Razão porque, em emocionada nota necrológica redigida para o *Journal de la Société des Africanistes*, Leiris confirma seu apreço pela obra de Roussel, em particular pelas *Impressions d'Afrique*, "romance que testemunha um espanto do poder de criação, escrito em um estilo bastante pessoal e ao mesmo tempo bastante puro"[16]. Pessoalidade e pureza de estilo, como incompossíveis que em Roussel encontrariam alguma via de convergência.

Fato é que o enredo de *Impressions d'Afrique* é de grande simplicidade: naufragada nas costas da África tropical, "uma trupe responsável por fenômenos do gênero Barnum" é generosamente acolhida pelo imperador de Ponukélé, exótico reino africano, e se engaja na preparação de uma série de atrações para a grande festa de co¬roação do soberano. Por conta do que proliferam na peça cenografias fan¬tásticas, atrações do tipo feira de variedades (ou mesmo *freak show*), sobre as quais se opera custoso maquinário cênico. *Impressions d'Afrique* é efetivamente uma "aventura ótica", momento em que Roussel explora ao máximo todo tipo de recurso imagético. Assim, não parece difícil supor que a descoberta da África pelo menino de 11 anos — que se tornará fantasmática, ambígua e indócil em *A África fantasma* — dá-se como uma experiência do olhar: fabulações e inventos de Roussel desfilam diante dos olhos exorbitados da criança, no palco do Teatro Antoine. Aproximação primeira do Outro selvagem, por intermédio de uma aventura desmedida da imaginação poética, à salvaguarda de clichês e estereótipos do europeu médio.

Esse olhar exorbitado de criança não deixará de se refletir nas escrevenças adultas do biógrafo de si. Assim, Leiris não deixará de ressaltar, vinte anos depois, "a estátua do hilota, feita de lamelas de corpete deslizando sobre carris de bofe de vitela, tendo no pedestal uma inscrição relativa ao dual do verbo grego", extravagância cênica que atiçou a crônica. Ele retém igualmente as cenas de tortura, dentre as quais "aquela que consiste em gravar a ferro quente sobre a planta dos pés de um falsário o texto inteiro do documento incriminado". Ou, ainda, a "minhoca tocadora de cítara", a "orquestra termomecânica",

[15] LE BRUN, Annie (ed.). *Roussel & Co.* p. 16-17.
[16] LEIRIS, Michel. "Note nécrologique". *Journal de la Société des Africanistes*, 3(2), 1933. p. 346.

"os pulmões a ecos dos irmãos Alcott", dentre outras cenas. Fato é que *Impressions d'Afrique*, a se ater ao testemunho entusiasta de Marcel Duchamp, abre amplo espaço ao insólito:

> Em 1911, assisti com Picabia e com Apollinaire no Teatro Antoine à representação de *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel. Foi formidável. Havia em cena um manequim e uma serpente que se movia, era absolutamente a loucura do insólito. Esse homem foi um revolucionário, ao nível de um Rimbaud. Rompeu com tudo [...] Que personagem surpreendente! Vivia encerrado em si mesmo, em sua *roulotte*, com as persianas abaixadas. Teve uma vida extraordinária! E, ao final, aquele suicídio...[17]

Quanto ao fascínio que Raymond Roussel exerceu sobre Leiris, ele aponta para uma afinidade eletiva feita de um gosto comum pelo viés por assim dizer *Magasin pittoresque* das excentricidades — em *Impressions d'Afrique* não se está longe do clima das feiras populares, com suas galerias de personagens e caracteres de duvidosa estética. Aproxima-os igualmente o gosto pelas máquinas, imaginário mecanizado ou mecânica imaginária, lugares de fulgurância de certo transbordamento doentio da linguagem sobre si mesma — em Roussel, a repetição como procedimento primeiro de invenção. Ambos se experimentam nos dédalos do sonho e dos jogos de palavras, no intento da deambulação por todo um fundo cultural e transhistórico com vistas a transbordar os horizontes vividos da memória.

Leiris não deixa de evocar o escândalo produzido pela peça de Roussel, "os risos de desprezo de espectadores incapazes de apreender uma poesia maravilhosamente fresca e nova"; desprezo certamente devido à "estranheza" que o público tomara por um "puro tecido de extravagâncias". De fato, a peça colecionou injúrias e impropérios. Crítico e autor teatral de renome, Fernand Nozière fala de uma *première* "escorregadia". Outro crítico, Henry Didou, descreve a sala em agitação, a peça sendo recebida em meio à gritaria:

> O público deu testemunho de um espírito cético e mesmo rebelde. Três espectadores de condição medíocre, que se encontravam atrás de mim, mostraram uma malevolência ruidosa. Eles fizeram o que fazem os franceses descontentes: lançam ao vento com soberbas palavras espirituosas. Deus os livre, caros leitores, de se encontrarem assim entre dois fogos. Um pouco mais à frente, na orquestra, o Sr. Gailhard, o antigo diretor da ópera, escutava com atenção, e sua bela figura manifestava o maior espanto[18].

Mas, afinal, a que é devida uma recepção tão negativa? Sabe-se que Roussel encomendara cartazes publicitários representando as "cenas principais" tais como aquela da estátua do hilota ou da minhoca tocadora de cítara. Assemelhada aos desenhos das publicações juvenis da época, essa publicidade não ajudava a conferir seriedade à peça de Roussel. Ainda que sugerisse um espetáculo rico em cores, onde o exotismo poderia jogar a favor de certa complacência do público, ocorre que, a se fiar nos juízos de Henry Bidou, tratava-se por fim de um "pesadelo incoerente" que acabou por enfastiar o público: "no geral, passa-se uma estranha *soirée*: o interesse desperta e adormece; a imaginação se diverte

[17] Citado por Enrique Vila-Matas no prólogo da reedição de 2012 em espanhol de *Locus Solus* pela editora Interzona.
[18] Cf. NAGATA, Michihiro. *L'improbable théâtre de Raymond Roussel. Etude de l'adaptation théâtrale d'*Impressions d'Afrique (Tese de Doutorado na Université du Maine), 2007. p. 20. Acessível em <cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/2007/2007LEMA3003.pdf>..

e cansa. Há carência, excesso, e puerilidade"[19]. A palavra "puerilidade" retornaria em junho de 1912 nas páginas de *Échos de la Quinzaine*: "Promete-se ao público o assombro contínuo e ele descobre unicamente alguma ironia, ímpeto, puerilidade, acessórios de cenografia"[20].

Das carências (de coerência narrativa? de pertinência cênica?) provavelmente não se deu conta o menino Michel. Quanto aos excessos, seguramente o impressionaram a recorrência visual de tantas celebrações, sacrifícios e rituais tomados ao mundo selvagem. Pode-se permitir o exercício de certa conjetura e imaginar seu encanto pelo "desfile contínuo [que] oferecia ininterruptamente novas surpresas estratégicas graças à multiplicidade infinita dos efeitos obtidos" pelo Teatro Vermelho do *Clube dos Incomparáveis*[21]. O menino certamente despertou para os criptogramas que emolduravam as sucessivas cenas ("quadros"); eles podem ter-lhe dado a impressão de um *speculum mundi* surrealista no cortejo triunfal de sagração do imperador de Ponukélé, rei do Drelchkaff Talou VII, cuja indumentária, suntuosa, ostentava o mapa da África "com indicações de lagos, rios e montanhas", e que era seguido por um "mar de negros". Particular efeito certamente nele produziu, dentre outras cenas, aquela que o livro narra como uma "diabólica sarabanda" executada por "dançarinas febris, descabeladas, agitadas por terríveis sobressaltos [que] se contorciam em todas as direções, como que tomadas de vertiginoso delírio"[22].

Leiris teria percebido ali, diante das figuras de Roussel, a mesma "satisfação em reunir, cimentar, enlaçar, fazer convergir [...] num mesmo quadro todo tipo de dados heteróclitos"[23] que explicará na idade adulta sua grafia de uma memória em espraiamento panorâmico e fictícia simultaneidade. E não há como negar que havia ali com que alimentar uma educação do olhar que o levaria, em *Documents*, a enaltecer o que na forma contemporânea propunha à sensibilidade amortecida do europeu — "em face dos magros fantasmas que são nossos imperativos morais, lógicos e sociais"[24] — modos de organicidade caóticos e convulsivos. Uma (des)educação do olhar, com efeito, alertava em *Documents* aos violentos desmentidos do antropomorfismo que o "primitivo" propunha.

*

Em 1931, desejoso de romper com "que¬relas estéticas estéreis", Leiris viaja para ver o antípoda com olhos de etnógrafo. A experiência produz seus próprios refugos existenciais. Em *A África fantasma*, diário escrito ao longo da Missão Dacar-Djibouti, Leiris então registra: "Em 1933, retornei tendo destruído pelo menos um mito: o da viagem como meio de evasão"[25]. O relato posterior da viagem constituiria

[19] Idem.
[20] Idem, p. 31.
[21] ROUSSEL, Raymond. *Impressions d'Afrique*. Paris: Alphonse Lemerre, 1910, p. 6. Acessível em < http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1092500> .
[22] Idem, p. 6 e 13; 21; 25, respectivamente.
[23] LEIRIS, Michel. *Biffures*. Paris, Gallimard, 1948. p.285.
[24] LEIRIS, Michel. "Alberto Giacometti". *Documents*. t. I, p. 209.
[25] LEIRIS, Michel. *A idade viril*. p.186.

anotações em escritura um tanto fantasmagórica da experiência dilacerada da viagem etnográfica. O que deveria constituir relato científico de ritos e mitos passa a ser etnologia de si, tentativa sistemática da voz autoral de coincidir consigo mesma[26].

Ao final do artigo "L'oeil de l'ethnographe", Leiris insinua que suas impressões da África poderiam ser, à semelhança dos "quadros-vivos" da peça de Roussel mera poética, isenta de autoridade, fantasmagorias de uma "mentalidade branca"[27]. A hipotipose é aqui acionada para repor diante dos olhos o que na infância ele vira no palco do Teatro Antoine. Assim, ele diz ainda ver "os dois reis negros de Roussel que se batem em duelo" ("vejo ainda seus barretes de rendas, suas bochechas negras enquadradas por magníficas tranças loiras, e escuto os gritos horríveis que lançavam"); ou então a jovem condenada que é executada no ato III, sob fundo de uma horripilante tempestade tropical; ou ainda "aquele soberano selvagem que se viu por tanto tempo nos cartazes", vestido de ouropéis matizados. "Imagens pouco mais fantasiosas do que as representações que um europeu médio pode se fazer de um país exótico", elas são tidas como produtos de "lentes deformadoras no espírito", fruto da incapacidade de se abstrair de "tiques e manias puramente locais"[28]. Ocorre que, na sequência do texto, o que passa por ser uma apologia das "disciplinas etnológicas", modo de dirimir os "preconceitos de raça", presta-se de fato a reconduzir o tema da viagem como "realização de certos sonhos de infância". Leiris explicara anteriormente que, "chegado à idade vizinha da trintena de anos", ele "começa a lamentar violentamente a infância por tudo quanto ela continha de poesia". Seguia-se, então, narrativa que o alimentou no gosto pelas "loucuras infantis", narrativa saída do livro infantil de Helen Bannerman, *The Story of Little Black Sambo*, de 1899. Trata-se de uma história de canibalismo e vem se associar às cenas de Roussel e a outras imagens dos negros africanos em circulação naquele momento como um roteiro enviesado que retorna invariavelmente ao tema da viagem etnográfica. Ao final do artigo, Leiris cita uma derradeira narrativa de conto songoï, "infinitamente tocante", sobre identidades trocadas; ela emoldura exortação derradeira da viagem etnográfica, maneira de se esquecer "as medíocres maneirinhas de brancos"[29], maneira de se perguntar por si mesmo.

A uma etnografia de si que nunca prescinde de uma poética, faça-se a hipótese, muito teria se prestado o trabalho rousseliano com a linguagem. De fato, na resenha que propõe em 1936 de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Leiris sublinha a fecundidade do trabalho minucioso de Roussel com relações por vezes sutilíssimas entre sequências verbais: trabalho de escritura e concomitante trabalho do imaginário a fim de constituir continuidades insuspeitas entre heteróclitos. Consequente interesse pelos jogos de palavras, e obsessão pelos duplos sentidos — como no conhecido exemplo de seu procedimento *billard* (bilhar) e *pillard* (saqueador); ou então como naquela sequência donde nasce a imagem mais conhecida de *Impressions d'Afrique*: *baleine* (baleia: mamífero marinho) à *Îlot* (ilhota, pequena ilha); *baleine* (lamela, de barbatana de baleia) à *ilote* (hilota, escravo espartano), e assim por diante[30].

Leiris não poderia, pois, deixar de se fascinar pela maneira como o autor das *Impressions d'Afrique* constituía uma narrativa a partir de "elementos aparentemente gratuitos, dos quais ele próprio não desconfiava"[31]. É conhecido o gosto leirisiano pela transcrição dos sonhos, modo de descobrir seu "alcance metafísico"[32]. E é conhecida a propriedade da escritura autobiográfica de fissurar o que de familiaridade sintáxica e semântica haveria nas palavras, recompondo-as diferentemente, inserindo-as em constelações idiomáticas, por vezes barrocas, onde elas se combinam e se recombinam com fonéticas e semânticas heteróclitas. Uma lógica de sonho, labiríntica, ao ser adaptada aos jogos de linguagem, oferece a oportunidade para a exploração de "vastas zonas dos circuitos mentais"[33]. Assim, o texto autobiográfico frequentemente é escrito às margens do compêndio psicanalítico: em ambos, o mesmo gosto por criptografias, a mesma avidez por mitos, hieróglifos, inscrições misteriosas, imagens enfim de uma arqueologia de si que um saber — topográfico, não sem certo tino cenográfico — entende desvelar à força de deambulações, tão analíticas quanto imaginárias, por lugares de um semanticismo tão exuberante quanto hermético. Assim, a apresentação por Leiris do método de escritura rousseliano tende a tomá-lo como um prolongamento, mesmo uma sistematização literária da empresa psicanalítica, uma vez que esta refere o que é da ordem de desvios e derivas de sentidos que perturbam a relação com a realidade e desvelam a lógica inconsciente que a sustenta (censura, sublimação, substituição, etc.).

Desse ponto de vista, o interesse decisivo de Roussel para Leiris estaria no fato de ele permitir desenhar, entre jogos exuberantes da linguagem e um imaginário caleidoscópico, uma convergência inesperada entre a atividade poética — resultando do equacionamento de fatos de linguagem aparentemente heterogêneos — e a "análise" autobiográfica — pondo em relação fichas disparatadas da mitologia pessoal do etnógrafo de si.

É, pois, significativo que o primeiro volume de *La règle du jeu* se abra com uma experiência de linguagem com valor de revelação iniciática. Trata-se do relato de um primeiro sentimento de perda, de uma primeira fuga da linguagem. Em um cenário "propício às corridas da imaginação ou a jogos mais mecânicos", um objeto de alguma delicadeza, um soldado de brinquedo, escapa de mãos desajeitadas, e despenca de certa altura. Trata-se de um objeto de nomenclatura indefinida para a criança, sem precisa ressonância, pois que ainda não inscrito nas cadeias semânticas regulares da língua; simplesmente um objeto ligado a "mundo prestigioso e separado", cujas componentes, por suas formas e cores, "decidem sem hesitação sobre o mundo real, ao mesmo tempo em que o representam no que ele tem

26 Cf. ARÊAS PEIXOTO, Fernanda. "O olho do etnógrafo". *Sociologia & Antropologia*, 1(2), 2011. p. 207.
27 LEIRIS, Michel. "L'oeil de l'ethnographe". p. 413.
28 Idem.
29 Idem.
30 Citado em MALEVAL, Jean-Claude. "A elaboração de uma suplência por um procedimento de escrita: Raymond Roussel". *Latusa Digital*, Ano 9, n. 48, março de 2012. Disponível em < http://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digital_48_a1.pdf >.
31 LEIRIS, Michel. "Comment j'ai écrit certains de mes livres". Em: *Roussel l'ingénu*. Montpellier: Fata Morgana, 1987. p. 39 [versão traduzida nesse número do **SOPRO**, p. 61].
32 LEIRIS, Michel. *L'âge d'homme. Précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie.* Paris: Gallimard, 1946. p. 193.
33 LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique.* Paris: Seuil, 1975. p. 256.

talvez de mais agudo"[34]. Um objeto de um "mundo à parte" — "mundo intenso, análogo a tudo o que, na natureza, faz figura de *coisa de aparato*"[35] — precipita-se assim para sua ruína, diante do olhar a um tempo horrorizado e ansioso da criança. Em um cenário "mal definido", espaço caleidoscópico dos variados sítios imaginários do divertimento da primeira infância, o objeto que desastradamente despenca força o pequeno Michel a experimentar o sentimento da perda e da frustração.

Afortunadamente, o que se acreditava arruinado para sempre resiste à queda e permanece intacto. A criança, aliviada, exclama então em toda espontaneidade: "...*reusement*!". Prontamente, um adulto ou alguém mais avisado o corrige: "é '*heureusement*' [felizmente] que se deve dizer"[36]. O efeito da reprimenda é imediato: manifestação de alegria pelo retorno do objeto amado, a aférese que serve de interjeição, até então denotativa de algo "totalmente pessoal e mantido como que fechado", abre-se agora, pelo acaso de uma ameaça de ruptura, para "toda uma sequência de significações precisas". O vocábulo, corrigido, é "promovido ao papel de elo de todo um ciclo semântico"; participará doravante da linguagem estruturada: de conotativo de uma coisa própria, passará a sê-lo de algo "comum e aberto"[37].

No episódio narrado por Leiris, é a linguagem que sai fissurada, e certamente o próprio sujeito. A exclamação desajeitada que escapara dos lábios infantis como algo ainda próximo das vísceras, à semelhança do riso e do grito, submete-se doravante à linguagem articulada, "tecido aracnídeo" das relações sociais, dotada do poder de "abrir" literalmente o indivíduo para as estranhezas da "existência exterior"[38]. A autobiografia, que principia pela figura de um Eu suplantado por uma linguagem que não lhe pertence, será tentativa de "remendar" a inevitável fissura na idade adulta da linguagem luxuriante da infância. Estranheza dos momentos em que a língua claudica na infância e vem criar em torno de palavras "reveladoras"— "denominações de seres impensáveis que mobiliariam um mundo exterior às nossas leis"[39] — todo um universo pleno de virtualidades de associação.

"Algo ainda próximo das vísceras": não parece ter sido de outra natureza a experiência do jovem Michel na noite de 11 de maio de 1912, no teatro Antoine. Diante da criptografia feérica de *Impressions d'Afrique*, a criança exerce seu direito às (des)articulações de toda ordem, indiferente aos equívocos ou malogros estéticos da peça. O que impressiona, o que arranca exclamações desajeitadas, certamente antitéticas às queixas dos críticos, é da ordem de uma luxúria da linguagem. O adulto será construído sobre a ausência desta, sobre a falta de um desapossamento da linguagem. "Há decididamente uma falta em nossa própria vida, concluirá muito depois Leiris, que nenhuma logorreia haverá de preencher"[40]. Recorrer de tal vacuidade exige que a autobiografia moderna se constitua como topografia: percurso interminável por lugares de constituição dialética do Eu, onde este se mostra às voltas com a falta que o obsedia. Inventário retórico, mitológico e enciclopédico, o texto leirisiano obedece

34 LEIRIS, Michel. *Biffures*. p.11.
35 Idem.
36 Idem.
37 Idem, p. 12.
38 Idem.
39 Idem, p. 22.
40 LEIRIS, Michel. *Fourbis*. Paris: Gallimard, 1955. p. 8.

ao método de invenção — próximo àquele rousseliano — descrito no último parágrafo do prefácio de *Glossaire j'y serre mes gloses*, texto de 1939, onde se lê:

> Uma monstruosa aberração faz com que os homens acreditem que a linguagem nasceu para facilitar suas relações naturais [...] Ao dissecarmos as palavras que amamos, sem cuidarmos de seguir nem a etimologia nem a significação admitida, descobrimos suas virtudes mais escondidas e as ramificações secretas que se propagam através de toda a linguagem, canalizadas pelas associações de sons, de formas e de ideias. A linguagem transforma-se então em oráculo e temos aí (por mais fino que seja) um fio para nos guiar na Babel de nosso espírito[41].

Ao compor o discurso da "falta" em torno de "nomes arcaicos", "signos alfabéticos com aparência de chaves", "palavras deformadas propondo seus enigmas", Leiris indiretamente estaria expressando sua dívida para com o Roussel de *Impressions d'Afrique*, "história de *rebus* baseada em narrativas epistolares do explorador". Ali são encontrados, como no *Glossaire* e na reminiscência labiríntica do autorretrato leirisiano, os mesmos jogos com o significante (assonâncias, inversões, variações vocais, anagramas, etc), combinando num mesmo gesto decomposição e recomposição, entendendo assim explorar o labirinto dos circuitos mentais, a "Babel de nosso espírito". A mesma deambulação imaginária pelos lugares da cultura, da Mitologia e da História, reinvestidos e reinventados, instados a ingressar em uma galeria labiríntica onde imagens alegóricas "petrificadas" nos manuais da escolaridade canônica vem cruzar com um "teatro de lubricidades ocultas" de que fala Leiris em *A Idade viril*, e em Roussel com o teatro como máquina desejante do imaginário. Em ambos, diga-se, a imagem é dispositivo de narrativas oníricas e é onde se opera o trabalho do fetiche. Lugar onde associar elementos fantasmáticos a projeções literária e/ou culturais[42].

O primitivo é ali criatura cênica que surge unicamente em função de um "desvio" do Museu, do Antigo, da Cultura. Dir-se-ia que o sujeito de reminiscências leirisiano necessita passar por uma Antiguidade e uma Alteridade a um tempo solene e devassa, desejável e brutal, para retornar a si, e transformar seus *topoi* em lugares de uma paradoxal dissolução redentora. O teatro rousseliano talvez lhe tenha proporcionado o cenário inicial de uma operação que, no fim das contas, entre contorcionismos silábicos e narrativizações desvairadas, não parte da presença reencontrada das coisas, mas da "distância que lhes é imposta no entrelaçamento teimoso das palavras que só repetem a si mesmas"[43].

41 Citado em BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait.* Paris: Seuil, 1980, p. 256.
42 M SAMB, Mamadou. *Regard croisé sur l'anthropologie et la littérature dans l'oeuvre de Michel Leiris* (Tese de doutorado, University of Minnesota), 2013. p. 42. Acessível em < http://conservancy.umn.edu/bitstream/154278/1/Samb_umn_0130E_13596.pdf >.
43 AMORIM DE ALENCAR, Ana Maria. "Raymond Roussel: Grito ou canto?". *XI Congresso Internacional da ABRALIC (Tessituras, Interações, Convergências)*, 2008. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/ANA_ALENCAR.pdf. Retenha-se, a propósito, e por fim: "Tous les appareils de Roussel — machineries, figures de théâtre, reconstitutions historiques, acrobaties, tours de prestidigitation, dressages, artifices — sont d'une façon plus ou moins claire, avec plus ou moins de densité, non seulement une répétition de syllabes cachées, non seulement la figuration d'une histoire à découvrir, mais une image du procédé lui-même" (FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel.* Paris: Gallimard, 1963. p.11).

Os Comedores de Estrelas*

Georges Bataille | *Tradução de Ruy Luduvice*

O gênio difere do resto da atividade humana porque cria existência: o gênio cria uma existência distinta de tudo aquilo que, até então, pudera vir ao mundo. É verdade que nada de novo sobrevêm; no entanto, chega o momento em que *algo a mais* se acrescenta a elementos antes isolados: um *movimento de conjunto* os reúne e os unifica; assim, uma vida começa, individual, mas formada por elementos anteriormente dispersos. Um universo nascente se eleva acima do ruído dos velhos universos: esse novo universo exige que se faça silêncio para que se reconheça a presença repentina daquilo que acaba de sair do nada. O choro do recém-nascido se situa assim na crista da onda profunda que surge do nada estrelado. Mas um nascimento humano é apenas, por mais perturbador ele que possa ser, um grito débil que se perde em meio a um estrondo de catarata. "Universos" mais raros se formam, que projetam na noite figuras invasoras. O momento imprudente em que o destino decide a "cruzada das crianças", ali onde havia apenas jogos ou erros perdidos nos pátios ou nos quartos...; o momento da fissura e do grito *que ecoa*, quando a ingenuidade cega torna-se tão grande que todo o obstáculo se ergue perante a força ínfima que entra em jogo[1]...; a febre entremeada pelos pesadelos que, *uma primeira vez*, nos dá a ouvir na floresta a respiração ofegante de Dionísio bêbedo a ponto de vomitar (a longa teoria quente e perturbadora das bacantes procede dessa súbita aparição); os momentos de torpor dilacerado se interrompem assim, abalando o curso monótono e rotineiro das coisas: aquilo que não existia desperta e atravessa o tempo com seu modo de andar, louco ou firme. O momento do gênio é semelhante a essas irrupções traiçoeiras já que não é desenvolvimento, mas nascimento; ele é, portanto, menos certeza do que ferida. A vida nova se forma apenas na falha e nas dobras sangrentas da mãe. A vida nova é no mínimo esboço de uma execução capital[2].

Mas o momento do gênio não é apenas ferida, ele é perda de si mesmo. Pois se o gênio tivesse posse de si próprio, ele deveria colocar-se a serviço daquilo de que surgiu, ou seja, daquilo que já existe: ele se renegaria e se rebaixaria ao talento empregado nas necessidades honoráveis que a ele são propostas, ao passo que o gênio só pode empregar-se na realização de seu destino. Ao mundo que lhe oferece trabalhos pagos, ele pode apenas recordar a morte que o corrói. Pois para esse mundo ele é apenas uma crise aguda e convulsiva, anunciadora do declínio, anunciadora do nascimento que destrói; ele trai a si mesmo, portanto, se se deixa incorporar e confundir, mas ele só pode escapar ao mal-entendido e à inserção num movimento de desmedida; é assim que cabe a ele quebrar com toda ordem estabelecida. Ele não possui a si mesmo, pois não se possui uma conquista: a conquista só se torna gozo do país conquistado quando o movimento de conquista termina.

Agora direi em que André Masson satisfaz essa definição exigente do gênio. Daí porque não falarei de suas pinturas, tais como podem ser compradas e assimiladas, mas do "nascimento" que transparece nas figuras que as formam.

As pinturas são classificadas e cotadas da mesma maneira que as ações (entre as quais figuram os valores futuros) e não é falso afirmar, sob esse aspecto, que Masson é no mínimo o maior dos pintores de uma geração. Isso não é falso, é apenas humilhante para aquele que se vê assim rebaixado aos tribunais da crítica de arte, do museu e do leilão. Mas não é fácil afastar-se dos vendilhões da arte mercenária: muitos se imaginam livres, mas permanecem subjugados às leis do meio deprimente da estética. O vento da liberdade eleva-se apenas sobre os adros das catedrais (ainda que as catedrais sejam apenas réplicas mal feitas dos alinhamentos megalíticos). Seja como for, sobre os altos cenários que o vento do inverno termina de tornar inabitáveis, Masson não poderia encontrar-se na mesma companhia que seus quadros (quando seus quadros tiverem chegado nas paredes do museu, às paragens que lhes atribuirá a história da arte). Ali onde sopra um vento que quebra a débil voz da estética, Masson não se encontraria com Matisse, e nem se encontraria com Miró. Ali, aquilo que fala com toda a força nele se encontraria com as vozes agressivas de Heráclito e Blake, com a voz de noite e de sol de Nietzsche.

Falando agora de figuras desenhadas ou pintadas, por meio das quais movimentos de força em estado nascente se exprimiram, mostrarei que a *propriedade* dessas figuras é a de não se fecharem sobre si mesmas, mas de explodirem e de se perderem no espaço. Os quadros dos outros pintores representam objetos (mortos ou vivos) ou a natureza, mas os objetos pintados não podem jamais invadir a natureza nem se confundir com ela[3]. Um rosto se destaca sobre um tecido ao qual permanece estrangeiro. Ao passo que os rostos desenhados por Masson, pelo contrário, invadem as nuvens ou o céu. Numa espécie de êxtase, que é apenas sua exaltação precipitada, eles se aniquilam. Mas esse aniquilamento se torna neles a expressão da energia mais veemente. Para melhor descrever o que se passa (esse pequeno estalido que abre um mundo ainda inacessível), procurarei representar as relações do homem e do universo me servindo da "estrela de Roussel"[4]:

De um almoço na casa de Camille Flammarion (que se seguiu à visita a um observatório) Raymond Roussel trouxe um biscoito em forma de estrela de cinco pontas. Ele mandou fazer uma caixa de aço do mesmo tamanho e da mesma forma, com uma tampa transparente, e ali fechou a estrela com a ajuda de um cadeado de prata minúsculo (medindo apenas alguns milímetros). Uma etiqueta em papel-pergaminho colada à caixa de aço lembrava a origem do biscoito. O objeto, vendido após a morte de Raymond Roussel, foi encontrado num mercado de pulgas. Ele não me pertenceu, mas permaneceu durante muitos meses em minha gaveta, e não consigo falar dele sem estremecer. A obscura intenção de Roussel parece bastante ligada ao caráter comestível da estrela: ele quis visivelmente se apropriar da estrela comestível

---

* Publicação original: "Les mangeurs d'étoiles", 1940. Em: *André Masson* (textos de Jean-Louis Barrault, Georges Bataille, Robert Desnos, Paul Éluard, Armel Guerne, Pierre Jean-Jouve, Madeleine Landsberg, Michel Leiris, Georges Limbour, Benjamin Péret). Rouen: imp. Wolf, 1940. pp. 25-28. Republicado em BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes*. vol. I. Paris: Gallimard, 1970. pp. 564-568.

1 Anotado à margem do manuscrito: Falar da estrela de Roussel [Nota do editor].

2 Rasurado à margem do manuscrito: Execução da mãe [Nota do editor].

3 Anotado à margem do manuscrito: "Por essa razão mitologia possível" e "comunicação" [Nota do editor].

4 Anotado à margem do manuscrito: "Não fingir que isso nunca aconteceu, mas nada acontece sem forma" e "não tem o direito de parar ou de tornar-se pesado aqueles que o [veem sem] êxtase o traem" [Nota do editor].

de forma mais consequente e real do que se a ingerisse. O estranho objeto significava para mim que Roussel tinha realizado à sua maneira o sonho que ele deve ter tido de "comer uma estrela do céu". O mesmo desejo de "comedor de estrelas" é exprimido no *Pièges à Soleils* [Armadilhas para Sóis] de Masson.

Recuar os limites de nossa voracidade até as estrelas é, sem dúvida, uma impotente pretensão. A ideia de uma estrela domesticada é uma das mais absurdas que poderiam ser formuladas (o que seria uma estrela italiana, ou católica, ou mais sedutora mas não menos louca: uma estrela pertencente ao Senhor Raymond Roussel). Mas se não é possível acomodar um astro à pequenez humana, é lícito ao homem dela se servir para romper com seus miseráveis limites. Aquele que representa a si mesmo comendo uma estrela, ainda que ele a imaginasse, de forma gaiata, do tamanho de um biscoito, não poderia ter a intenção de avilta-la ao tamanho daquilo que ele segura na mão sem dificuldades: ele deve ter a intenção de se engrandecer até perder-se na profundidade deslumbrante dos céus.

Um mundo, uma raça de seres perdidos nas fulgurações do céu, uma raça de seres cruéis e levados pelos mesmos movimentos que aquilo que explode, invadindo a noite, da floresta ao vulcão, do vulcão à estrela, desse mundo e dessa raça, é possível conceber que as telas de Masson estão "prenhas". Quando fazem aparecer prodígios no céu noturno, não impõem, como parece, uma forma arbitrária. Apenas uma humanidade muito pobre concebe o mundo pela medida do chão e da janela fixa: a esse tipo de humanidade apequenada se dirigem os quadros que emolduram um *objeto* fixo, um rosto pobremente *monumental*. Mas é verdade que o chão, o quadro e a janela se encontram na potência da Terra que gira pelo Céu. E o Eterno, o Pai, a Lógica, que garantia a verdade imutável do chão, está morto: de tal forma que o homem se descobre abandonado ao delírio do universo. O objeto imóvel, o chão estabelecido, o trono celeste são ilusões nas ruínas das quais subsiste puerilmente a pequenez humana: quando a aurora que se eleva traz a onipotência do tempo, da morte e do movimento precipitado até o grande grito da queda; pois é verdade que não existe nem chão, nem alto, nem baixo, mas uma festa fulgurante dos astros que giram para sempre na "vertigem do bacanal"...

Se volto agora ao que tentei representar inicialmente, posso dizer que, através de uma visão aparentemente arbitrária, o "momento do gênio" reuniu "elementos" até então isolados num "movimento de conjunto" novo. E, nesse caso, os elementos que não tinham ainda sido reunidos são: *a vida humana*, ávida por quebrar limites que a necessidade lhe impôs e *o delírio insuspeitado do universo*. É isso que me explica o mal estar do qual não posso me defender quando descubro o que vejo nascer nessas telas: Frequentemente me parece que a aposta é grande demais. Pois se vejo que elas trazem em si um homem que não seria mais estrangeiro ao universo, ao mesmo tempo sei que aqueles que as olham "sem olhos" começam a grande traição que, sem descanso, esgotará a força desse homem nascente. Mas as portas da "glória" e do "nascimento" não são as mesmas, e aquilo que destrói, aquilo que mata, aquilo que trai, não é nada menos que a violência ao preço da qual a vida é agressão, quer dizer, é ela mesma viva.

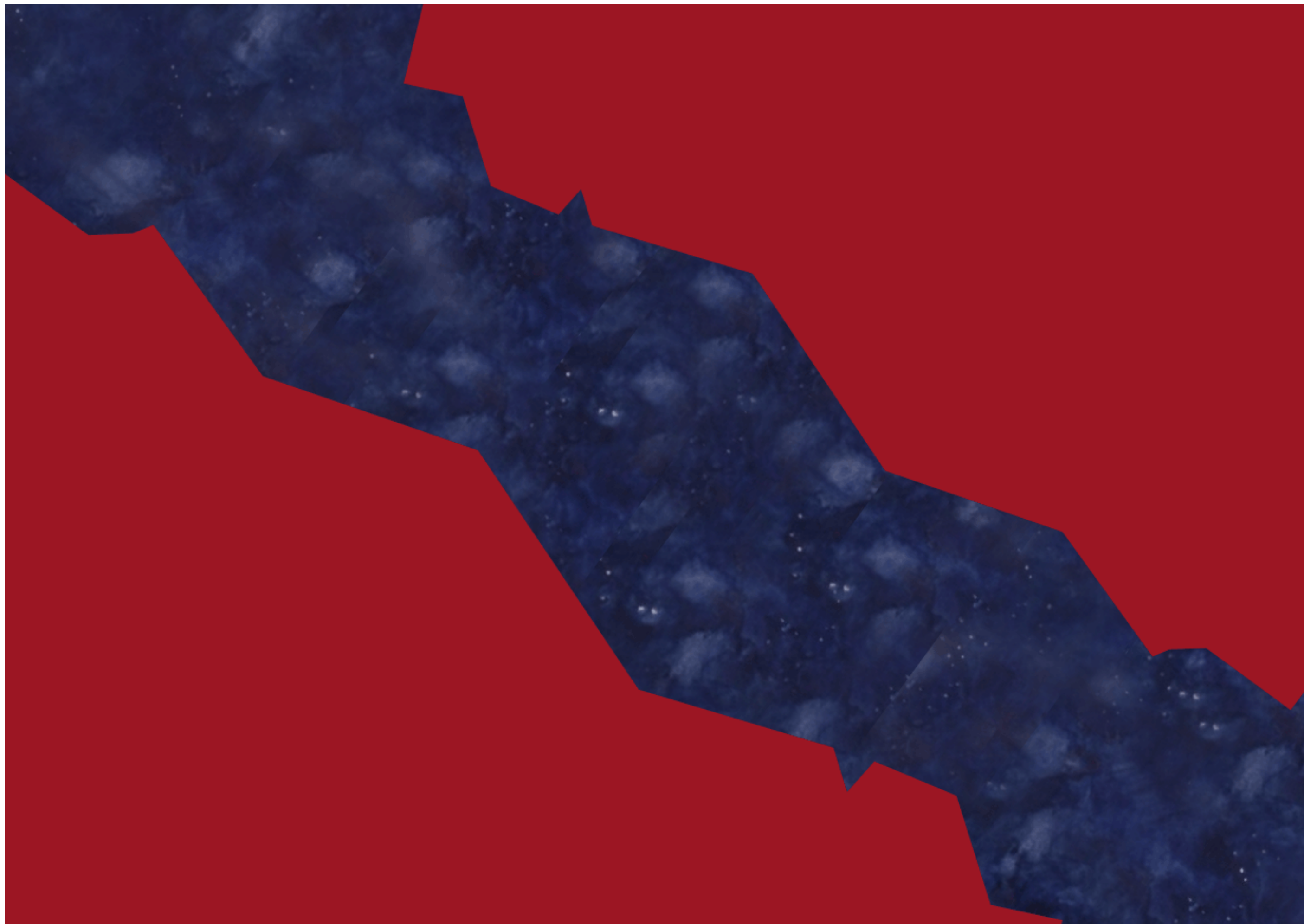


Ilustração de Marina Rosenfeld Sznelwar e Beatriz Matuck

Um autor difícil [fragmento]*

Robert de Montesquiou | Tradução de Antonio Carlos Santos

Não mais oferecerei, portanto, meus livros a Raymond Roussel, mas lhe farei outros presentes, entre os quais, principalmente, estas "miniaturas" mexicanas que representam cestas de palha e ânforas de argila, próprias para ornamentar os ombros de uma canéfora do tamanho de uma formiga. Dar-lhe-ei ainda recortes de papel preto, da mesma origem, que representam, sem omitir um pelo, uma gota de sangue, nem de suor, um numeroso combate de touros, em um espaço tão grande quanto uma asa de mosquito.

Então lhe contarei histórias; a de Salomão, que, tendo assistido, durante setenta dias, a um desfile de insetos, e escutando sua rainha afirmar que a coisa estava só começando, decidiu suspender a sessão. Não esqueçamos que o autor de "La Vue" compôs e publicou, no mesmo volume, dois outros poemas similares sobre temas equivalentes: um, " le Concert", sobre um timbre de papel de carta, o outro, "la Source", sobre o rótulo de uma garrafa de água mineral. Estes, não os descreverei de modo algum; mas contarei ainda a meu querido narrador a história de Percynet, que ajudou a Princesa Graciosa a separar, por cor, as penas de colibri que preenchiam, do chão ao teto, um vasto quarto; e terminarei com a história dos Três Príncipes que, para merecerem a escolha amorosa de sua Bela, deveriam trazer o presente mais surpreendente; aquele que ofereceu um grão de painço, dentro do qual havia um cãozinho que latia, não foi julgado digno da recompensa.

E farei homenagem a Raymond Roussel com todos esses presentes, objetos e palavras, para agradecê-lo por ter acentuado, ao escrever duzentos versos sobre visões mudas, *o prêmio do silêncio.*

* Publicação original: "Um auteur difficile". Em: *Élus et appelés*. Paris: Émile-Paul Frères éditeurs, 1921. (Republicado na revista Bizarre em 1964).

Como escrevi alguns de meus livros*

Michel Leiris | Tradução de Liliane Mendonça

Como havia anunciado alguns meses antes de sua morte, Raymond Roussel, em uma coletânea póstuma preparada por seus cuidados, acaba de revelar o procedimento que utilizou para escrever suas obras em prosa, inclusive as peças de teatro.

Deduz-se do ensaio introdutório que dá título ao livro, e do que se sabe, por outro lado, da maneira como trabalhava Roussel, que a criação literária dele podia se decompor em três fases: primeiro, a fabricação de trocadilhos ou de frases de duplo sentido (partindo de "qualquer coisa", escreve ele), esses aspectos formais fortuitos suscitando os elementos a confrontar e pôr em obra; depois, o estabelecimento de uma trama lógica que unisse entre si estes elementos, por mais insólitos e diferentes que fossem; finalmente, a formulação dessas relações, da forma mais realista possível, em um texto escrito com o máximo de rigor, sem qualquer preocupação da forma pela forma, obedecendo apenas às regras de uso da gramática e do estilo. São necessárias várias reflexões sobre esse método.

Sobressai em primeiro lugar do conjunto do procedimento que Roussel explorou, mais do que tinha sido feito até então, o poder criador das palavras. Trata-se de um nominalismo mágico, em que a palavra suscita a coisa e a desarticulação ("um pouco como se se tratasse de extrair desenhos de rébus") de uma sequência de frases quaisquer provoca a recriação do universo, a construção de um mundo especial que toma o lugar do mundo comum. O resultado final sendo a descrição, ou o relato, de objetos ou acontecimentos imaginários – em suma, uma série de invenções míticas que substituem os jogos de palavras – pode-se pensar que Roussel reencontrou aqui um dos hábitos mentais mais antigos e gerais do gênio humano: formação dos mitos a partir das palavras, quer dizer (como se ele tivesse se proposto a ilustrar a teoria de Max Muller segundo a qual os mitos nasceriam de uma espécie de "doença da linguagem") transposição em uma ação dramática daquilo que é a princípio um simples fato de linguagem.

Podemos nos perguntar se Roussel – que conta como em seu trabalho preliminar ia de palavra em palavra sempre as tomando "em um outro sentido do que aquele que se apresentava primeiro" – não era efetivamente obcecado pela ideia dos duplos sentidos. Uma passagem de *Novas Impressões da África* (p. 213-217, nota rodapé: as palavras cujo sentido "pula" para outro sentido) parece reveladora a esse respeito. É permitido supor que o jogo de palavras gerador de mito se impunha ao seu espírito com força coerciva, que era impossível para ele escapar deste poder alucinatório contido na linguagem, de modo que ele poderia ter se apropriado da frase de Rimbaud: "um título de vaudevile apresentava horrores diante de mim".

O interesse do método usado por Roussel parece ser o de que sua sujeição voluntária a uma regra complicada e difícil (e particularmente o fato de ter que concentrar sua atenção na solução de um problema com dados tão estranhos, soltos, fúteis tanto quanto possível) era acompanhada con-

* Publicado originalmente em: *Nouvelle Revue Française*, n, 268, janeiro de 1936. Reeditado em LEIRIS, Michel. *Roussel & Co.* Paris: Fata Morgana/Fayard, 1998. pp. 215-218.

sequentemente de uma *distração* de todo o resto, provocando uma retirada da censura obtida muito mais facilmente por esse meio oblíquo do que por um método como a escrita automática, na qual a proposta é abolir a censura diretamente pela passividade, o abandono, a vontade de fazer o vazio em si. Manuseando elementos aparentemente gratuitos, dos quais nem ele mesmo desconfiava, criava verdadeiros mitos nesse sentido em que são todos autenticamente simbólicos, exprimem tão claramente quanto possível as camadas afetivas profundas do autor assim como atesta, no conjunto de sua obra, a frequência impressionante de alguns temas: controle sobre o universo ou fusão do microcosmo com o macrocosmo, êxtase, éden, tesouro escondido, obsessão pela morte, enigma, temas de ordem fetichista ou sadomasoquista, etc.

Podemos dizer, por outro lado, que esse procedimento (visto com razão por Roussel como parente da rima, já que "nos dois casos há criação inesperada devido a combinações fônicas") corresponde ao que uma técnica sempre deveria ser: um método de inspiração, uma forma de colocar a imaginação em alerta, algo de essencialmente ativo e não – segundo uma confusão muito frequente – uma regra de fabricação petrificada, ou mesmo um cânone estético.

Os resultados aos quais Roussel chegou provam a excelência de seu método, ao menos no que lhe concerne: obtenção – graças à série de palavras unidas por trocadilho ou simples associação – de elementos que se chamam e fazem eco uns aos outros, formando uma trama subjacente análoga, no plano intelectual, à das rimas, a essa "calafetagem" que Mallarmé teria procurado enquanto trabalhava em *Igitur*, ou ainda ao que são as relações plásticas para os pintores; ação desse filão subterrâneo sobre o inconsciente do leitor, dando-lhe a intuição secreta da harmonia da obra; em uma língua cristalina (concisa, às vezes, até o humor), poesia pura, quer dizer, criação de relações entre elementos concretos fora de toda preocupação sentimental ou didática, formação dessas "equações de fatos" de que falou Robert de Montesquiou e que poderíamos nomear "constelações", emprestando esse termo à parte de *Como escrevi alguns* de meus livros dedicada ao jogo de xadrez.

Fica claro, portanto, que Roussel soube – genialmente – encontrar o meio mais eficaz de criar uma obra conforme àquilo que representava sua constante aspiração à "euforia", ao êxtase, a esta "glória universal" (muito mais ligada a uma noção de força mágica, de sorte, de plenitude, do que a qualquer ideia vulgar de vaidade) de que ele falou ao Dr. Pierre Janet enquanto este último tratava dele, – sorte de estado divino, isolamento no seio de um universo que ele havia construído a partir do zero e cujo destino presidia.



Entrevista sobre Raymond Roussel*

Michel Leiris | *Tradução de Fedra Rodríguez Hinojosa*

- Michel Leiris, há cinquenta anos você tem contribuído muito para tornar Raymond Roussel conhecido. Graças a você sabemos que na família dele nunca foi reconhecido.

- *Michel Leiris:* Exatamente, ele era considerado quase como um louco, um doente.

- E em sua família, como ele era visto?

- *Michel Leiris:* Meu pai, que era seu administrador, gostava muito dele, achava-o extremamente gentil, muito amável, embora lamentasse que ele escrevesse tais coisas. A literatura dele, a seus olhos, não era nada. Como você sabe, Raymond Roussel era músico, tocava piano e cantava também. Ele vinha em casa para tocar piano e cantar, meu pai gostava muito de canto e Raymond Roussel o acompanhava às vezes. Revezavam-se na cantoria.

- Em *Comment j'ai écris certains de mes livres*, Roussel ressalta que os folhetins que publicou em *Les Gaulois de Dimanche* passaram completamente despercebidos. O que devemos pensar sobre essa afirmação?

- *Michel Leiris:* Quando diz "completamente", está exagerando, mas ele ansiava por um sucesso do tipo academia de letras. Eu o vi quando era surrealista e, bom, fazia pouco caso da admiração dos surrealistas. Foi notado e apreciado, mas não pelas pessoas que queria. Mesmo assim, foi lido por gente importante, Gide, Montesquiou (Montesquiou, para dizer a verdade, não é Gide), e todos os que menciona nos cadernos de citações que lançou a partir de 1927. Além disso, lembro que, no final de sua vida, perguntei-lhe por que permanecia na Lemerre; eu sabia que Gallimard o teria publicado de bom grado: "Por que permanece na Lemerre, que não é editora para você? Eles editam François Coppée!" Então Raymond Roussel olhou para mim, eu o vi empalidecer, fechou o rosto, suas bochechas encovaram e me respondeu: "Mas... François Coppée é um grande poeta". Devo tê-lo ferido muito. Era extraordinariamente sensível e não suportava que se proferisse a menor crítica a respeito das pessoas que admirava. É como nesta carta que escreveu a meu pai: "Peça-me minha própria vida, mas não me peça meus Jules Verne".

- E para você, Michel Leiris, a partir de que momento, graças a que acontecimento, teve o sentimento de que Raymond Roussel era importante do ponto de vista literário, que podia ser um gênio?

- *Michel Leiris:* Eu o conheci quando era criança, e fui vítima do meu entorno. Dizia-se então que *Impressions d'Afrique* eram lamentáveis elucubrações. Mais tarde, em 1922, quando vi *Locus Solus* no teatro, fui cativado pelo caráter estranho da peça e compreendi que essa estranheza não tinha a

* Publicado originalmente em: *Le Promeneur*, n. 50, outubro de 1986. Entrevista realizada por Pierre Bazantai e reeditada em versão levemente corrigida em LEIRIS, Michel. *Roussel & Co.* Paris: Fata Morgana/Fayard, 1998, pp. 265-270.

ver com psiquiatria. Escrevi-lhe pedindo para encontrá-lo. Ele, que não abria de bom grado sua porta, aceitou me receber, decerto pela amizade que tinha por meu pai já falecido. Repito-lhe, era alguém muito afável.

- Durante sua vida, você teve alguma intuição do que ele se tornaria para a posteridade e o que acha que está acontecendo com ele atualmente?

- *Michel Leiris:* Na verdade, eu não pensava que ele ocuparia tal lugar, em vez disso, eu achava que ele permaneceria como um grande marginal. Quanto ao que ele é hoje em dia, acredito, é claro que aconteceu tarde demais. Entretanto, o que me irrita é o que lhe atribuem, ele não tinha essa lucidez, não tinha um projeto filosófico. Era, e não em sentido pejorativo, um inocente.

- Que fazia, como diz François Caradec, literatura pura...

- *Michel Leiris:* Caradec tem razão. Em "*Conception et réalité...*" eu destaquei a importância que a invenção pura tinha para ele... há construções verbais, jogos de palavras e nada mais, não é o bastante? Não era de forma alguma um místico. Breton estava enganado quando queria ver nele um iniciado. Ele era positivista e sofria por isso. Hoje em dia, com o pretexto de engrandecê-lo, diminuem-no e tiram dele aquela maravilhosa inocência que possuía.

- Raymond Roussel percebeu o papel literário que vocês começariam a desempenhar?

- *Michel Leiris:* Em 1933, meu papel literário não era muito importante. Ele sempre respondia de forma muito amável minhas correspondências. Há algo, entretanto, que eu acredito que ele havia apreciado: *Glossaire, j'y serre mes gloses*; os jogos de palavras o haviam impressionado.

- Ele sonhou em ter um papel pedagógico, ser um expoente na literatura, algo que ele deixou nas entrelinhas de *Comment j'ai écris certains de mes livres*?

- *Michel Leiris:* Em *Glossaire*, os jogos de palavras estavam às claras, nele são subterrâneos, e, como você sabe, ele nunca falou sobre isso antes de sua morte. Apenas Vitrac estava a ponto de descobri-lo, ele havia notado o uso frequente de palavras com duplo sentido. Mas Raymond Roussel não pensava em desempenhar um papel, mas ser um Victor Hugo ou um Jules Verne.

- Michel Foucault, ao final do ensaio que dedica a Raymond Roussel, quis enxergar uma semelhança profunda entre *La Règle du Jeu* e a obra de Roussel, particularmente em *Impressions d'Afrique* e *Locus Solus*, você partilha da mesma opinião?

- *Michel Leiris:* Em parte, sim, em parte isso é verdade. Roussel se restringiu a resolver os problemas trazidos pela construção de uma narrativa a partir dos elementos que lhe forneciam seus jogos de palavras, por mais difíceis que fossem. Eu trabalhei a partir de registros referentes a acontecimentos da minha vida ou a ideias que tinha; meu trabalho de escrita consistia em reunir esses registros; como para Roussel, tratava-se de "equações de fatos" que eu buscava resolver. Mas eu nunca tentei me fazer de Roussel. Estou mesmo, em certo sentido, nos seus antípodas. Assim como ele fez com os elementos fornecidos por seus jogos de palavras, eu estabeleci como regra para mim que quando tivesse um registro, nunca o deixaria de lado.

- Para você, como para Roussel, a África teve muita importância, mas de modos diferentes, é claro. Como ele se tornou um dos financiadores da expedição Griaule? Ele buscou conhecer suas *impressões da África*?

- Michel Leiris: Você sabe, uma expedição como aquela custava caro; nós buscávamos dinheiro em todos os lados. Em 1931, embora sua fortuna estivesse desfalcada, Roussel ainda era muito rico. Meu pai havia estimado a fortuna da família Roussel em quarenta milhões de francos-ouro. Eu tinha certeza de que me daria dinheiro. E me deu. Quanto às minhas impressões, ele não tentou conhecê-las. Ele sempre guardava uma grande distância nas conversas. Para evitar abordar um assunto de peso, perguntava-me as novidades das pessoas que conhecíamos, da minha família. Não esqueça que ele chegou a ser tratado por Janet . Ele era hipersensível e se esquivava durante a conversa, escondendo-se atrás de uma refinada amenidade, pois temia ouvir palavras capazes de feri-lo.

- O que pode surpreender é que, no teatro, ele nunca se esquivou e, aliás, suportou as mais duras críticas.

- *Michel Leiris:* É verdade, mas ele era muito infeliz; sempre buscou ganhar a admiração do público. Assim, para *La Poussière des Soleils*, ele havia me dito que queria fazer uma espécie de conto de fadas (o que era uma grande concessão para o público). E é por isso que ele queria ser representado de maneira clássica no Teatro de Boulevard. Alguns atores o traíram. Vendo a incompreensão do público, eles davam piscadelas e bufoneavam em suas falas. Era muito demagógico. Outros o atenderam e se esforçaram para dizer o texto de forma séria. Lembro-me de ter encontrado Yonnel durante a ocupação da Comédie-Française no momento da Liberação. Eu lhe disse que havia tido a oportunidade de vê-lo representar em *L'Étoile au Front*. "É uma peça estranha", confidenciou, "mas que prazer para um ator ter a dizer um texto escrito em tão bela língua".

- Frequentemente foi lembrado que você iniciou Raymond Roussel na arte moderna, particularmente na pintura. Raymond Roussel se interessava pela modernidade?

- *Michel Leiris:* Tudo isso é um exagero. Eu o levei à casa do meu amigo André Masson e ele comprou uma tela, da qual admirou, aliás, a "transparência". Eu o mandei também a uma exposição de Joan Miró... Mas, para suas ilustrações, é a Zo que ele se dirigiu, e é ao mesmo Zo a quem encomendou a tela sobre a estreia de *L'Étoile au Front*, com a fala de Robert Desnos: "Nós somos o tabefe e vocês são a bochecha!".

- Naquela época, Raymond Roussel, em um cartão de visitas enviado a você, pede-lhe para agradecer ao Sr. Pierre-André May por sua atenção e lhe especifica: "Não tenho coisas curtas neste momento".

- Michel Leiris: Pierre-André May era o diretor da revista *Intentions*, na qual eu havia publicado alguns poemas que havia enviado a Raymond Roussel, e ele estava de acordo para que qualquer coisa de Roussel aparecesse em sua revista. Sempre tentei tirá-lo daquela espécie de gueto no qual encerrava a si próprio, somente produzindo nos domínios inteiramente convencionais.

- Quando recebeu *Comment j'ai écris certains de mes livres*, como você reagiu?

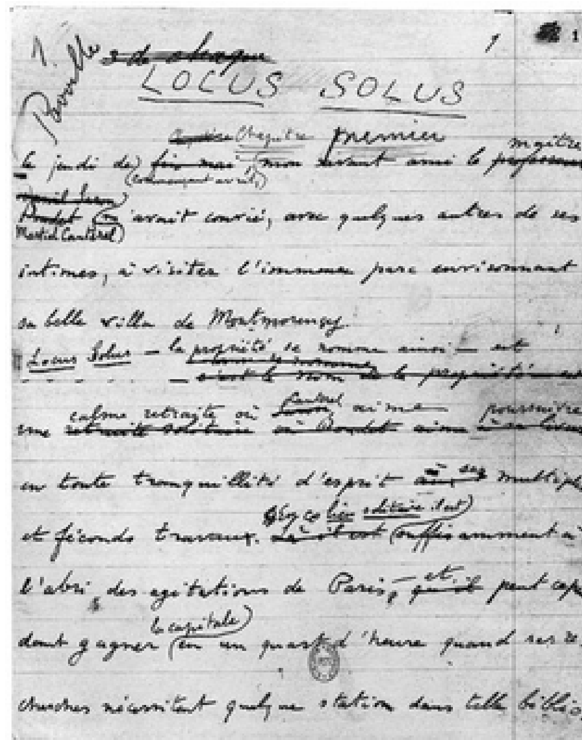
- *Michel Leiris:* Na verdade, tratei de publicar o volume com a ajuda de um tipógrafo da Lemerre, Eugène Vallée. Evidentemente, fiquei muito surpreso. Não pensei de forma alguma que ele tinha tais truques em alguns de seus livros. Isso se somou à admiração que eu tinha por ele, é um livro de enorme densidade literária, observe a última frase, dita de maneira notável: "o florescimento póstumo no que diz respeito aos meus livros", que força de expressão, é comovente, trágico até...

- Você acha que ele tentou convencer seus futuros leitores?

- *Michel Leiris:* O livro é muito convincente. Há coisas paradoxais, mas pertinentes. Ele diz, por exemplo, que o procedimento é parente da rima; a rima é um semi-trocadilho, não é? O que a difere apenas é que a rima é ouvida, mas não seus jogos de palavras...

- Para você, Raymond Roussel permanece misterioso?

- *Michel Leiris:* A obra mais surpreendente para mim é *Nouvelles Impressions d'Afrique*, com seu sistema de parênteses encaixados uns nos outros. Mas o mais estranho é que Raymond Roussel não tenha jamais desconfiado de que era de uma extraordinária vanguarda. Quanto ao mistério, creio que qualquer verdadeiro escritor permanece um mistério.


LOCUS SOLUS

intimes, à visiter l'immense parc environnant

sa belle villa de Montmorency.

et féconds travaux.

Martial Canterel promove o encontro entre os artistas Lucius Égroizard e Arthur Bispo do Rosário

Marta Dantas

Após a morte de seu grande amigo, o escritor, dramaturgo e poeta Raymond Roussel, em 14 de julho de 1933, suspeito de ter cometido suicídio num hotel em Palermo, na Itália, Martial Canterel, inventor singular, perdeu o gosto pelas invenções, isolou-se em seu jardim do Éden às avessas, *Locus Solus*, e bebeu uma fórmula, por ele inventada, que o transformou em uma máquina de sonhos. A tal fórmula havia sido programada para deixá-lo em estado onírico permanente até a data do centenário da morte de seu amigo Raymond Roussel.

Desde então, o portão de *Locus Solus* permanece fechado a visitantes, com exceção de Florine, cujo marido, Lucius Égroizard, é um louco artista que, desde meados de 1914, vive trancafiado em um quarto exclusivo para ele, desconstruindo e reconstruindo, sistematicamente, suas obras. Florine não tem contato com Lucius, mas faz chegar até ele, por intermédio do guardião ocupado em vigiar a cela do artista, os materiais de que necessita para a recriação de suas obras. Durante muitos e muitos anos, essa rotina se repetiu tal qual o movimento das engrenagens das máquinas de Canterel.

Certo dia, essa rotina foi quebrada. Nesse dia, Florine entrou correndo pelos caminhos íngremes de *Locus Solus*, com um jornal debaixo de um dos braços, até chegar diante de Canterel, que dormia profundamente sobre *grossos lábios*, um sofá inflável em forma de boca, presente de Salvador Dalí. Florine, enquanto chacoalhava freneticamente Canterel, gritava: "Acorde mestre, acorde mestre, você precisa ler esta notícia!" O mestre, porém, continuava em seu sono profundo. Florine não se deu por vencida e pôs-se a ler, em voz alta, a notícia da primeira página, do caderno de arte e cultura, de um jornal parisiense datado de 20 de janeiro de 2001: "O artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário, outrora diagnosticado como esquizofrênico-paranóide, que engendrou sua obra, constituída por mais de 800 objetos, no interior de uma instituição psiquiátrica, durante os 50 anos que ali sobreviveu, foi considerado, pelo diretor do museu *Guggenheim* de Nova Iorque, Thomas Krens, o artista mais importante do século XX". As informações emitidas pela voz de Florine penetraram em Canterel, que, sem saber se econtrava-se em estado de sono ou vigília, de súbito, exclamou: "Mas isso é fenomenal! É genial! É paradoxal!"

***

Canterel começou a preparar *Locus Solus* para um grande evento; um evento singular, comparável, somente, devido à sua inviabilidade e irrealidade e ao seu gigantismo e exagero, às ações dadaístas[1]:

[1] "Uma apresentação nos 'Meistersälen' da rua Koethener foi anunciada como 'competição entre uma máquina de costura e uma máquina de escrever'. [...] Durante uma boa meia hora a máquina de escrever matraqueava e uma folha atrás da outra era arrancada rápido da máquina, uma nova folha colocada, enquanto que a máquina de

uma competição entre Lucius Égroizard e Arthur Bispo do Rosário. O primeiro deveria costurar um enxoval para sua filha morta, Gillette, enquanto, o segundo deveria bordar a sua própria mortalha, um manto para apresentação de sua última cena.

Como toda competição que se preze, um júri foi composto por dois ilustres psiquiatras: Dr. Pierre Janet e Dr. Gaston Ferdière. Entretanto, antes de se narrar a competição, um longo parênteses precisa ser aberto a fim de fornecer alguns esclarecimentos sobre esses dois artistas.

Lucius Égroizard, antes de ser um louco, foi um membro fanático de uma sociedade italiana que cultuava o representante maior do espírito antropocêntrico: Leonardo da Vinci; daí sua fascinação pela ciência e pela arte. Na sua loucura, Lucius não só trilhou o caminho de seu mestre, dedicando-se à arte e à ciência, mas acreditava ser o próprio da Vinci, ao dar à luz invenções jamais realizadas antes dele. Arthur Bispo, descendente de escravos africanos, educado com base nos princípios do catolicismo negro, foi marinheiro, mas, depois que embarcou em uma viagem da qual nunca retornou, passou a se apresentar como o filho de Deus, Jesus Cristo, o messias que morreu crucificado e se tornou símbolo maior das religiões cristãs, ou melhor, da cultura cristã.

A diferença entre os dois artistas (bem menor do que se pode supor) é sinalizada pela etimologia de seus nomes. Lucius é um nome derivado de *lux*, luz em latim; o sobrenome, Égroizard, parece ser um neologismo nascido da fusão entre duas palavras francesas: do prefixo "*egro*", de *egrotant*, doentio, com a sonoridade de *hasard*, acaso. Arthur é um nome de origem céltica popularizado pela lendária figura do rei Arthur, de Gales, que, na passagem do século V para o VI, teria liderado a resistência céltica contra os anglo-saxões e, junto com os Cavaleiros da Távola Redonda, se aventurado à procura do Santo Graal. Bispo, do latim *episcopu*, é o ser com o dom sobre-humano da ressurreição; enquanto que Rosário se originou do latim *rosariu* e diz respeito ao maior instrumento de reza conhecido pelo homem. Assim, o destino de Lucius e o de Bispo estavam traçados em seus nomes. Lucius era guiado pela luz do conhecimento científico; luz que, nascida do desencantamento do mundo, não pôde controlar a força do acaso que o lançou, como um dado, sobre o tabuleiro dos infortúnios da vida. Bispo estava destinado a unir o homem a Deus por meio da comunicação sobrenatural; era o novo messias, o escolhido para cumprir uma missão na terra: reencantar a vida, ao reproduzir o trabalho de Deus para a chegada do Juízo Final. Ambos pareciam trazer uma estrela sobre a testa.

Lucius chegou a *Locus Solus* dois anos após ter assistido à morte, em Londres, de sua querida filhinha, de um ano, batizada com o nome de Gillette, por malfeitores que a assassinaram com chutes, pontapés e pisoteios enquanto dançavam a giga. Diante do cadáver desfigurado, Lucius enlouqueceu. Ao retornar a Paris, errou por dois anos, de hospício em hospício, sem encontrar a cura para seus males e nem oportunidade para trabalhar em seus ofícios: pintor e escultor. Foi então que Canterel o acolheu em *Locus Solus*, construiu para ele um quarto com pouca mobília e uma única abertura protegida por grades, dispôs-se a atender todos os seus desejos e, dessa forma, garantiu as condições para que ele continuasse a criar. Lucius viveu em seu quarto-forte obcecado pela criação de uma máquina que reproduzisse a voz, ou melhor, o murmúrio de sua pequena filha, assassinada por covardes malfeitores.

Bispo também viveu em uma cela-forte, num *locus solus*, num microcosmo dentro de outro microcosmo, a Colônia Juliano Moreira[2]. O que determinou a passagem de Bispo para o estatuto de louco foi um fato ocorrido no final do ano de 1938. Guiado por imagens e vozes, Bispo teria saído em peregrinação mística pela cidade do Rio de Janeiro. Em sua via-crúcis, passou pela Igreja de São José e terminou no Mosteiro de São Bento, onde comunicou aos sacerdotes sua missão: julgar os bons e os maus e recriar o mundo para o dia da passagem, para o dia do Juízo Final. Bispo foi então levado pela Polícia Civil para o manicômio da Praia Vermelha, o Hospital Nacional dos Alienados, e, em janeiro de 1939, foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, onde criou sua obra sob o comando de vozes sagradas: "Você já fez isso, já fez aquilo? Amanhã eu quero que você faça isso e aquilo". Enquanto Lucius perseguia uma maneira de reproduzir o murmúrio de sua filha, Bispo era perseguido por vozes que ditavam o que ele deveria fazer. Em seu *locus solus*, Bispo criou – com detritos de toda espécie, recolhidos nos arredores do pavilhão onde se encontrava sua cela, com fios desfiados de seu uniforme manicomial e outros materiais que solicitava aos funcionários simpatizantes de sua causa – suas representações das coisas do mundo, suas vitrines e tantas outras *assemblages*, suas vestes, seus painéis, seus estandartes... sua mortalha. Mas Bispo já era um criador antes mesmo de se tornar um messias[3], bem como Lucius era artista antes mesmo de seu colapso. Não se sabe ao certo qual motivo teria acionado a loucura em Bispo, mas, como ele mesmo explica, o louco é um homem perseguido pelo espírito de um morto[4]. Enfim, é a morte que faz irrupção na vida de Lucius e Bispo.

***

Canterel armou um palco para acolher a competição entre os dois artistas, num local bem próximo ao seu diamante gigante. A escolha do local se deu por duas razões: por um lado, o diamante servia como referência para o público encontrar o lugar da competição, por outro, respondia às solicitações dos seres que habitavam no interior da grande joia e desejavam assistir, de um ponto de vista privilegiado,

costura ininterruptamente pespontava crepe negra que, ao contrário do papel, era sem fim, quer dizer, com as duas pontas emendadas, de modo que, enquanto as pernas agüentassem, podia-se costurar eternamente; [...]. Locutor, conferente e juiz era George Grosz. Quando ele, por fim, declarou vencedora a máquina de costura, o perdedor Huelsenbeck atirou a máquina de escrever ao chão do palco [...]. O vencedor, Raoul Hausmann, não se deixou perturbar. Continuou pespontando o infinito crepe com um não arrefecido empenho" (HERZFELDE *apud* BAITELLO JUNIOR, Norval. *Dadá-Berlim: des/montagem.* São Paulo: Annablume,1993. p.95).

2 "Colônia" foi um conceito importado da Europa pelo médico Juliano Moreira, e posto em prática na década de 20. A idéia era reunir, em colônias, os alienados, e oferecer a eles trabalho no campo e em oficinas, bem como um ambiente familiar onde pacientes e funcionários convivessem juntos no dia-a-dia, trocando afeto e experiências. O que se pretendia era simular uma vida social nos confins da própria sociedade.

3 Entre a saída da Marinha e a entrada em instituições psiquiátricas, Bispo trabalhou na empresa de bondes da cidade do Rio de Janeiro, foi biscate e empregado doméstico. Durante os muitos anos em que trabalhou como empregado doméstico, criou, sobretudo, brinquedos e vários tipos embarcações.

4 Depoimento de Arthur Bispo do Rosário registrado no documentário de Hugo Denizart, *Prisioneiro da passagem* (1982).

a competição (a bela jovem medúsica, cujos fios de cabelo emitiam sons ao serem friccionados pelo movimento da água; o gato de pele rosa ou pelado; a cabeça guilhotinada de Danton, entre outros).

Com a intenção de render homenagem ao artista brasileiro, Canterel escolheu, como pano de fundo do palco, uma reprodução gigantesca de uma das obras de Henri Rousseau, *Le Douanier, Floresta Tropical com macacos*. A paisagem exótica evocada pela pintura de Rousseau correspondia à imagem que Canterel fazia da realidade brasileira: uma imensa floresta, cheia de animais selvagens, cuja exuberância escondia, sob gigantescas árvores e muitas folhagens, a presença humana e a vida urbana. Tudo parecia estar pronto para receber o artista convidado e dar início à competição que ficaria para a história de *Locus Solus* e também para a história da arte.

O portão de acesso a *Locus Solus* abriu-se para receber o público que esperava, ansioso, pelo evento. A turba entusiasmada adentrou, então, o sonho de Canterel.

Desde sua chegada a *Locus Solus*, era a primeira vez que Lucius saía de seu quarto-forte, mas nada nele, nenhuma expressão, nenhuma hesitação indicava a menor inquietude diante da situação. Lucius manteve-se impassível até que, de repente, um objeto estranho surgiu no espaço. Todos, visitantes, Canterel, Florine, Lucius, jurados e outros habitantes de *Locus Solus*, olhavam para o céu e, conforme o objeto se aproximava, em voz uníssona, exclamavam: "Ohhhhhhhhh!". Era Arthur Bispo do Rosário que chegava triunfante em sua nave-leito: uma cama de solteiro coberta por uma colcha de tecido verde adamascado; sobre ela, um mosquiteiro transparente todo enfeitado com fitas, fios coloridos e fuxicos. Bispo denominou-a *Cama Romeu e Julieta*, pois era uma cama para amantes, que embalava um dos devaneios de Bispo: a estagiária de psicologia que fazia bater seu coração. A nave-leito era objeto multifuncional: berço que embala os sonhos de infância, leito de espera da morte; cavidade protetora e protegida como o útero materno; transporte aéreo e marítimo sem qualquer engrenagem para o deslocamento, pois era movida somente com a força da imaginação.

Canterel lamentava, em silêncio, que seu grande amigo, Raymond Roussel, não tivesse tido a chance de testemunhar tamanho espetáculo, excentricidade que, talvez, estivesse em pé de igualdade (ou até mesmo de superioridade) com dois outros eventos: Júlio Verne com seu Nautilus e o próprio Raymond Roussel com sua *maison roulante*.

Majestosamente, Arthur Bispo desce de sua nave. Alguém na plateia grita: "Mas este não é Antonio Conselheiro?" Em seguida, outras vozes reclamam: "Silêncio!". Postado no meio do palco e acompanhado, do lado esquerdo, por Arthur Bispo, e, do lado direito, por Lucius, Canterel discursa: "Senhoras e senhores, vocês estão prestes a testemunhar o maior evento artístico da história. Jamais os Salões Oficiais e os Salões dos Independentes, as Bienais de Veneza e de São Paulo, a Documenta de Kassel ou qualquer outro evento, destinado a apresentar o que há de mais radical nas artes visuais, tiveram tamanha ousadia: propor uma competição entre artistas desta envergadura! Tenho a honra de apresentar a competição entre os artistas Lucius Égroizard e Arthur Bispo do Rosário".

Como não poderia passar despercebido do leitor, a estranha competição parecia não implicar em ter um ganhador, ou melhor, em um prêmio para o ganhador. Em nenhum momento, Canterel disse ou sugeriu qual seria o prêmio para o vencedor da competição, mas o guardião do quarto-forte de Lucius me contou, em segredo, que o ganhador receberia, como prêmio, um museu, dentro de *Locus Solus*, para expor, permanentemente, suas obras. Retomemos a cena anterior.

Após muitos aplausos, assobios, apupos e pedradas, a competição teve início. Bispo começou a retirar de dentro da nave-leito, estacionada sobre o palco, cobertores, linhas coloridas e agulhas. Lucius tinha, diante de si, uma mesa com os materiais que havia escolhido para utilizar durante a competição: cambraia de linho branca, agulhas e fios de seda pura. Bispo começara a bordar num ritmo que parecia não querer ganhar a competição; os gestos de suas mãos, de dedos compridos e delgados, devido à lentidão e à beleza, pareciam mudrás, mas, na verdade, tratava-se de movimentos involuntários, acionados pela memória corporal do trabalho das bordadeiras de sua cidade natal, Japaratuba, nos confins de Sergipe. Já as mãos de Lucius se moviam com destreza e rapidez maquinal. Em uma de minhas visitas a *Locus Solus*, Canterel comentou: "A excelência esmagadora de seu método de costura permitiria a uma operária centuplicar o rendimento cotidiano obtido com a melhor máquina de costura". Mas o que importava se os gestos eram lentos ou rápidos, uma vez que ninguém sabia quais eram os critérios a serem avaliados pelo jurado?

Passado algum tempo, as mãos dos artistas entoavam outros ritmos, encadeados, ponto a ponto, como notas musicais: ponto chuleado, pesponto, ponto caseado, ponto espinho, ponto cheio (breve, semibreve, semínima, mínima, colcheia); ponto chuleado, pesponto, ponto caseado, ponto espinho, ponto cheio (breve, semibreve, semínima, mínima, colcheia); ponto chuleado, pesponto, ponto caseado, ponto espinho, ponto cheio (breve, semibreve, semínima, mínima, colcheia); ponto chuleado, pesponto, ponto caseado, ponto espinho, ponto cheio... E o público, sob o efeito hipnotizante desse ritmo, mal percebeu que as mãos de Lucius haviam abandonado a cambraia; os fios e a agulha, como uma naja, moviam-se para cima e para baixo, perpassando as tramas do tecido, enquanto as mãos de Lucius, sobre a mesa, faziam deslizar doze pequenas esculturas em forma de bonecos – as quais, outrora, ele havia feito, desfeito e refeito – que, suspensas no ar, dançavam a giga. Essas estranhas esculturinhas, feitas de fragmentos de uma fina bexiga, graças a uma técnica inventada por Lucius, que permitia trabalhá-la ao inverso, como um metal repuxado, tinham formas graciosas, elasticidade e um colorido habilmente preparado, que variava de intensidade e destacava os detalhes das roupas dos bonecos dançarinos.

Em silêncio e absorto, Bispo, sentado no chão do palco como um iogue, bordava, com fios coloridos, de a a z, muitos nomes, palavras, códigos secretos, símbolos místicos, números e representações de muitas coisas da cultura material de nossa civilização: escada, barco, dado, rede, tesoura, mesa de ping-pong, carrossel, mesa, peteca, tabuleiro de xadrez, carrinho de bebê, gramofone, microfone, bicicleta, balão, arpão, escovão[5]... escritemas e figuralidades[6].

---

[5] Fotos: Fernanda Magalhães.

[6] *Escritema*: neologismo proposto por Pereira (PEREIRA, Wilcon Jóia. *Escritemas e figuralidade nas artes plásticas contemporâneas.* Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1976.) para designar o resultado de operações estéticas onde os termos grafema, signos, unidades ou elementos da escrita afiguram-se impróprios; é o resultado das transmutações do semântico em elementos puramente formais, *figuralidades*, formas que são dadas a ver e cujos volumes, vazamentos, incisões, ritmos e estímulos cromáticos nos excitam e nos desafiam a uma complicada visão/leitura.



Ao final de cada representação bordada, seu equivalente tridimensional – feito de materiais variados e recoberto com fios azuis desfiados do uniforme manicomial – saía de dentro da nave-leito e ficava suspenso no ar, a alguns metros do chão do palco.





Passada uma hora e meia do início da competição, o palco mais parecia um teatro de ORFAS[7] e marionetes dançantes suspensas no ar. Com um movimento abrupto, Bispo se levanta, vai até a nave-leito e retira de dentro dela um aro de bicicleta preso sobre uma base de madeira. Imediatamente, alguém grita: "Essa obra é de Duchamp!". Um burburinho inicia-se e a polêmica se instala. Em voz alta, alguém questiona: "E daí? Qual o problema? Duchamp não tornou arte uma apropriação?" Outros comentários seguem: "Abaixo a propriedade artístico-cultural!", "Viva a paródia, o placebo e o arremedo!". Bispo instala sobre o palco a roda de bicicleta sobre a base de madeira, que, com o auxílio do vento, começa a girar; roca improvisada, tece grande pedaços de tecido, estandartes de rico bordado e uma miríade de motivos.



Os jurados, inquietos, resolvem se manifestar. Primeiramente, Dr. Gaston Ferdière: "Prezado público, estamos diante de uma fraude. Como podem ver, o que temos aqui não é arte, mas obsessão, mania de grandeza e *horror vacui*". Em seguida, sinalizando estar de acordo, Dr. Pierre Janet dá prosseguimento à argumentação: "Pobres doentes! O que acabamos de ver é puro automatismo psíquico, sinal claro de degenerescência psíquica."

Canterel, indignado, toma a palavra: "Não se trata de doentes nem de doença, mas de artistas e de processo de criação. E o que dizer sobre vocês, caros doutores, que perseguem, obstinadamente, toda expressão artística que foge aos cânones da representação? Bispo e Lucius são verdadeiros *bricoleurs*, pois como diria meu amigo Georges Bataille, o gênio é aquele que faz nascer algo diferente de tudo que poderia existir até então. Ainda que a obra original seja um mito, o processo de criação engendrado pelo gênio reúne elementos até então isolados: *a vida humana*, ávida para quebrar os limites que lhe são impostos, e o *delírio inimaginável do universo*[8]. Entretanto, este momento de genialidade só se manifesta ao preço da morte do homem, não como fato consumado, mas como perda de si. Portanto, quem cultiva a criação cultiva a morte. É a potência da morte que, aqui, fala a vocês por meio das obras de Arthur Bispo e das invenções de Lucius. Abaixo a real vida, e viva a criação!". Com esta frase de efeito, Martial Canterel encerrou a competição. E o palco da competição tomou ares de uma festa fúnebre.

Vestido em sua mortalha, inventário bordado em tecido, Bispo era o senhor da sua morte. Lucius fez circular seus doze pequenos bonecos ao redor do Bispo senhor e, dançando, estes lhe renderam homenagem. Sob o som da música da giga, estandartes e ORFAS também dançavam uma coreografia de cortejo. Arthur Bispo do Rosário embarcou em sua nave e deixou para trás suas representações das coisas do mundo. Transformou a roda de bicicleta em timão e subiu ao céu até se tornar uma estrela da noite.

Terminada a festa, tudo voltou ao seu lugar. Lucius recolheu-se em seu quarto e está lá até hoje, a embalar, ao som do que acredita ser a reprodução do murmúrio de sua filha morta, o enxoval que costurou e bordou para ela. Canterel retomou seu sono profundo, abandonado em *lábios gigantes*. *Locus Solus*, museu das singularidades a céu aberto, agora estava completo.

7 A sigla ORFA foi criada pelo crítico de arte Frederico Morais para designar os "objetos recobertos por fios azuis" de Arthur Bispo do Rosário.
8 Cf. " Os Comedores de Estrelas", acima, p. 57.

à ce moment s'avança vers nous une femme
114
ayant l'aspect d'une robuste paysanne. Elle
portait à deux mains devant elle une sorte de
claie peinte en rose sur laquelle était étendue un
corps du même rose très vif qui nous intrigua
par son aspect mi-humain mi-végétal.
— Voici Catherine Seyeux et sa fille (Bertha) dit Boudet
en appelant la femme qui s'approcha aussitôt.
Bertha, étendue à plat sur la claie dormait nue
au soleil ~~en plein~~ sans que sa mère cherche en aucune
façon à la garantir de ses rayons brûlants.
Âgée de six semaines environ, l'enfant avait un
aspect déroutant et angoissant. Sa peau, d'une
265
finesse et d'une transparence inouïe ressemblait

Locus solus [manuscritos]

Raymond Roussel

[**Nota do editor:** Trechos do manuscrito inicial de Locus Solus suprimidos da versão final. Nesse momento, Canterel, o sapiente proprietário de Locus Solus, ainda se chamava Boudet. Editados por Annie Angremy. Publicados em *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n. 43: "Découvrir Raymond Roussel" – Printemps 1992, pp. 50-54].

Berta, a criança-flor

Tradução de Felipe Vicari de Carli

[**Nota da Revue**: A história de Bertha, a criança-flor, ocupa as páginas 265-273 do manuscrito primitivo de *Locus Solus*. É um dos dois episódios que Roussel introduzia no fim do capítulo sobre o monstruoso diamante de aqua-micans (futuro capítulo III)].

Naquele momento veio em nossa direção uma mulher com o aspecto de uma robusta camponesa. Levava com as duas mãos diante de si uma espécie de esteira pintada de rosa sobre a qual estava estendida [*sic*] um corpo do mesmo rosa bem vivo que nos intrigou por seu aspecto meio-humano, meio-vegetal.

- Estas são Catherine Seyeux e sua filha Bertha, disse Boudet, chamando a mulher que se aproximou logo em seguida. Bertha, esparramada na esteira, dormia nua sob o sol sem que sua mãe buscasse de maneira alguma protegê-la de seus raios ardentes. Com mais ou menos seis semanas de vida, a criança tinha um aspecto desconcertante e angustiante. Sua pele, duma fineza e duma transparência inaudita, parecia exatamente com uma pétala de flor e tinha sobre toda sua extensão a mesma cor chapada de rosa vivo. Nessa epiderme fabulosa corria uma rede de veias não menos estranhas, cuja tonalidade verde tinha reflexos de esmalte semelhantes àqueles de certas flores. A pele era tão diáfana que se podiam ver através dela os diferentes órgãos do corpo.

Lendo uma muda interrogação em nossos rostos, Boudet nos explicou de que maneira Catherine Seyeux pudera engendrar uma criatura tão bizarra.

Fazia muito tempo que Boudet estava obcecado com a ideia, que cria realizável, de fecundar artificialmente uma mulher com pólen de flor. Diversas vezes havia feito tentativas em mulheres do campo, que selecionava especialmente robustas e prolíficas. Mas, por mais que tivesse tentado com toda a sorte de pólens diferentes, jamais havia obtido resultado algum.

Um dia, ao percorrer um jornal ilustrado, viu o retrato de uma camponesa do Texas que, com a idade de trinta e oito anos, não tinha menos que quarenta e cinco filhos, meninos e meninas, tendo, desde os dezoito anos, parido a cada ano dois e às vezes três gêmeos ou gêmeas. Na imagem se via a mãe sor-

ridente que, de pé e ao lado de seu marido, estava rodeada de seus quarenta e cinco rebentos, todos em perfeita saúde. O jornal dava o nome da mãe, (nome texano), e o de seu povoado, Ar...

Impressionado com tamanha facilidade de procriação, Boudet não pensou mais em outra coisa a não ser tentar sua experiência em Catherine Se. , que mais do que qualquer outra poderia oferecer-lhe chances de sucesso. Escreveu-lhe apresentando em detalhe o que esperava dela e oferecendo-lhe magníficas condições se ela consentisse em vir para a França e se submeter a seus desígnios. Catherine mostrou a carta a seu marido, que, apesar de cultivador bem de vida, não podia ficar indiferente a uma boa soma de dinheiro, dados os pesados encargos que lhe impunha sua numerosa família. Ele deu o consentimento a sua mulher, que tomou o primeiro paquete e, uma bela manhã, chegou à casa de Boudet.

Desde sua primeira tentativa, feita com pólen de   , uma gravidez se pronunciou em Catherine, e Boudet, todo alegria, acompanhou ansiosamente todas suas fases.

Enfim, seis semanas antes, Catherine, dentro dos prazos normais, havia colocado no mundo a delicada menininha que tínhamos diante dos olhos e que ocupava o meio termo entre a flor e a criança. Foi impossível meter-lhe qualquer roupa, pois sua pele corria o risco de se rasgar ao menor contato.

Até mesmo, para que seu corpo frágil fosse tanto menos tocado quanto possível pelo que quer que fosse, Boudet, à guisa de suporte, mandou-lhe fazer uma espécie de esteira, que fez pintar de um rosa vivo decalcado da cor da pele da meninota a que deram o nome de Bertha.

Estendida sobre a esteira, que para ela, graças a sua incrível leveza, não era de modo algum desconfortável nem cortante, Bertha, havia três semanas, prosperava a contento. Sua mãe a alimentava ao seio como uma criança comum, dando-lhe, porém, uma quantidade de leite muito inferior à dose habitual.

Durante o dia mantinham-na o tempo todo a céu aberto, expondo-a o quanto possível diretamente ao sol. O lado vegetal de sua pessoa afastava qualquer perigo de insolação e mostrava-se muito à vontade sob tal regime. A menor sombra projetada tanto sobre sua cabeça quanto sobre seu corpo provocava uma manifestação de descontentamento no pequeno ser, que serenava e desabrochava tão logo se achasse de novo completamente ao sol.

Enquanto Boudet falava, Bertha havia se agitado docemente como se fosse despertar. Acabou por abrir os olhos, cujos reflexos estranhos lembravam um pouco a tonalidade esmaltada de suas veias.

Boudet, ao verificar seu relógio, viu que era hora da amamentação e rogou a Catherine que aleitasse sua filha diante de nós para que víssemos o quanto a criança era vivaz e alerta.

Catherine abriu seu corpete e, segurando a esteira com uma só [mão], virou com precaução Bertha, que prendeu o seio com suas mãozinhas e ali levou glutonamente seus lábios.

Graças à transparência dos tecidos da estranha criatura, podíamos ver o leite que num jato dum branco muito puro se inseriu lentamente no esôfago e desceu até o estômago.

Ao termo de alguns instantes, Boudet, julgando que havíamos suficientemente constatado o bom apetite da criança-flor, fez sinal a Catherine para que continuasse seu passeio e nos conduziu novamente atrás de si.

Novas descobertas de Adinolfa

Tradução de Fernando Scheibe; Revisão de Dominique Nédellec

Pouco tempo antes, Boudet travara por meu intermédio conhecimento com a grande atriz trágica italiana Adinolfa que se encontrava entre meus companheiros de infortúnio quando de certa estadia forçada na costa da África para onde a tempestade arrastara nosso navio. De retorno dessa escapadela africana Adinolfa se reinstalara nas redondezas de Londres num antiquíssimo castelo que comprara havia bem pouco tempo de um certo lorde de Dewsbury. Fora nesse castelo que a atriz, antes de sua escapadela africana, descobrira, no compartimento secreto de uma estante, o manuscrito de Romeo e Julieta, traçado pela própria mão de Shakespeare. Essa descoberta causara um grande estardalhaço e suscitara verdadeiras polêmicas. No momento de partir para a viagem que terminaria de maneira tão inesperada numa costa africana, Adinolfa não encontrara melhor lugar para guardar o precioso manuscrito do que o próprio esconderijo onde o achara. De fato, nunca indicara a ninguém o lugar nem o modo de abertura daquele esconderijo que, perfeitamente dissimulado e invisível, só fora descoberto por ela graças a um acaso providencial.

Assim que voltou, Adinolfa se apressou em folhear novamente o famoso autógrafo, cujas páginas a fascinavam pelo simples contato que haviam tido com a mão escrevente do ilustre poeta. Foi direto à estante em questão, tirou uma fileira de livros para descobrir o fundo do móvel e apertou num ponto determinado que encontrou após alguns tateios; imediatamente, uma mola entrou em funcionamento e uma tábua, talhada na parede vertical do fundo do móvel, se projetou para frente, abrindo assim o famoso esconderijo. O manuscrito estava em seu lugar e a atriz, querendo manejá-lo cuidadosamente, introduziu sua mão direita no fundo do esconderijo a fim de empurrá-lo suavemente para frente permitindo assim que sua mão esquerda o segurasse de maneira cômoda. Mas, no gesto que fez, esticando os dedos, um anel que comprara na véspera e que ficara um pouco largo em seu anular, caiu no fundo do esconderijo. Sem se preocupar com o incidente, Adinolfa pegou o manuscrito, colocou-o sobre a mesa e então voltou à estante para recuperar seu anel. Mas, explorando o esconderijo com o olhar, não percebeu a joia. Reintroduzindo a mão para proceder por tateios, descobriu, no fundo do esconderijo, uma estreita escavação de cuja existência jamais suspeitara até então. O anel evidentemente rolara até essa escavação e ali caíra. Com efeito, na primeira tentativa, Adinolfa encontrou seu anel quase na borda da escavação; recuperou-o sem dificuldade com uma só mão, dado seu tamanho, e voltou a mergulhar a mão na escavação onde sentira que repousavam outros objetos.

Não foi sem que seu coração disparasse que Adinolfa tirou os ditos objetos para colocá-los sobre a mesa; que objetos podiam ser esses, ainda mais ciosa e indescobrivelmente escondidos do que o manuscrito? *a priori*, parecia que deveriam ter um interesse prodigioso.

Compunham-se de um osso longo, que Adinolfa acreditou reconhecer como um fêmur humano e de um novo manuscrito, de aspecto bem menos antigo do que o outro e com uma letra totalmente diferente. Estava redigido em língua inglesa, língua perfeitamente familiar a Adinolfa. Seu autor se identificava

logo às primeiras palavras. Era ele Albert de Dewsbury, antepassado do Dewsbury que vendera o castelo à atriz. Aliás, quando da descoberta do primeiro manuscrito, o Dewsbury atual adivinhara perfeitamente que aquilo só podia ser coisa desse mesmo Albert, conhecido por sua paixão pelos manuscritos preciosos e livros raros. Devia ter sido ele que escondera o manuscrito de Romeo e Julieta.

Adinolfa, com uma curiosidade febril, mergulhou na leitura do manuscrito cujo início portava esta data: 14 de março de 17..

Eis, em substância, o que leu:

“Eu, Albert Dewsbury, descobri onde se encontrava no corpo do homem a verdadeira sede da alma. Desde minha juventude, estudando os filósofos, ficara obcecado por esse problema: “Onde fica a sede da alma” e jurara para mim mesmo que consagraria todos os meus esforços a resolvê-lo. À primeira vista, parecia-me que a opinião mais difundida, que situa a alma no cérebro, não devia ser aceita. De fato, loucos ou idiotas podem gozar de uma boa saúde física, ter faculdades reprodutoras muito potentes e serem longevos. O princípio de vida pode, portanto, ser muito intenso neles, já que podem gerar numerosos filhos e, no entanto, seu cérebro é nulo ou avariado. Por outro lado, podem-se citar muitos exemplos de homens de grande inteligência ou mesmo de gênio, portadores consequentemente de um cérebro de primeira ordem e que, débeis de saúde e notoriamente fracos ou mesmo impotentes do ponto de vista sexual, morreram jovens, o que demonstra os fracos recursos vitais presentes neles.

Mas onde encontrar a sede da alma ou princípio de vida?

Lendo relatos de exploradores ficara impressionado com a multiplicidade das diversas crenças difundidas a esse respeito entre os povos selvagens da África ou da Oceania. Segundo esses viajantes dignos de fé, tal tribo situava a sede da alma na gordura dos rins, tal outra nas partes sexuais, esta nos globos oculares, sede do olhar, aquela na língua, sede do verbo... Pensei que havia ali uma fonte de informações preciosas e resolvi mergulhar pessoalmente nela. Fretei um navio para uma longa expedição e embarquei em 16 de maio de 17... Margeei as costas ocidentais da África e visitei um grande número de povos ribeirinhos, povos negros, entre os quais encontrei as crenças mais diversas a respeito do assunto que me interessava. Mas em nenhum lugar encontrei a prova convincente que buscava a respeito da localização da alma. Contornei o sul da África, sempre visitando os povos ribeirinhos e, não encontrando a solução do enigma, rumei para a Austrália, que me atraía graças à leitura que fizera das notas de exploração do viajante X... De acordo com essas notas, poderia encontrar lá numerosas e preciosas indicações.

Avistei a costa ocidental da Austrália em 13 de ... de 17... e comecei uma nova viagem de circum-navegação, fazendo incursões investigativas ao interior das terras de tempos em tempos. Durante os primeiros meses, fiz, de meu ponto de vista, apenas descobertas análogas às que fizera na África, ou seja, muito interessantes e variadas, mas não resolutivas do problema.

~~Or un jour que les yeux demi clos~~
à peu cette griserie devint presque un besoin et ils
180
se la donnèrent quotidiennement.

Or un jour que les yeux demi-clos Boudet écoutant
la lecture sentait passer dans ses os un frisson particu-
lièrement intense ~~un~~ il eut le cerveau traversé par une
idée étrange qui pouvait conduire à de ~~précieux~~ curieux
résultats.

Peu de temps auparavant Boudet avait fait par
mon intermédiaire la connaissance de la grande tra-
gédienne italienne Adinolfa qui se trouvait avec
nombre de ses compagnons d'infortune lors de certain
séjour forcé fait sur une côte d'Afrique où la tem-
pête avait poussé notre navire. Au retour de cette
629
équipée africaine Adinolfa s'était réinstallée avec

Foi em 18 de ... de 17... que desembarquei na aldeia de... onde finalmente faria a memorável descoberta da grande solução buscada. A aldeia era habitada por uma tribo do mais belo negro nomeada os Terani. Como sempre, comecei estudando seu culto dos mortos e vi que situavam a alma na segunda costela esquerda. Quando um deles morria, tiravam-lhe essa costela e a tornavam oca escavando-a com grande cuidado em todo seu comprimento. Feito isso, iam até um vasto campo muito plano e aberto chamado o B...; lá, eles enfiavam uma estaca na terra e fixavam por meio de uma substância colante a costela sobre o topo da estaca de maneira que uma de suas extremidades apontasse horizontalmente para o levante. Ora, esse B... estava coberto a perder de vista de uma quantidade inumerável de costelas, cada uma fixada da mesma maneira sobre o topo de uma estaca. As estacas estavam ordenadas simetricamente e muito próximas umas das outras, embora distantes o suficiente para que se pudesse circular livremente entre elas. Cada costela era a segunda costela esquerda de um morto da tribo e algumas palavras gravadas sobre a estaca indicavam o nome do morto. A religião proibia terminantemente retirar uma costela do campo sagrado dos mortos e fazia provavelmente muito tempo que as costelas se acumulavam ali até recobrirem uma imensa extensão.

Ora, quando soprava o vento do leste, todas aquelas costelas uniformemente orientadas se transformavam em trompas sonoras e produziam sons estranhos. O vento, de fato, penetrava na abertura da extremidade horizontal apontada para ele e saía pela outra extremidade que, em função da curvatura, se encontrava dirigida verticalmente para o zênite. E esses sons eram a voz da alma dos mortos que falava. Ato contínuo, uma multidão de Terani se lançava para o B... e cada um se prosternava diante de tal estaca para escutar religiosamente a voz de tal ancestral ou de tal morto recente de que se sentia mais ou menos próximo. Só os sacerdotes sabiam compreender o sentido desses sons. Havia sempre um grupo vagando no B... disposto a consertar uma estaca um pouquinho torta ou recolar uma costela mal fixada a seu suporte. A pedido de um Terani, um sacerdote, com o ouvido sobre o orifício superior de uma costela, escutava os sons que variavam incessantemente de acordo com a intensidade do vento e interpretava na mesma hora seu sentido, entregando-o ao interessado. Os Terani podiam assim se deixar guiar por seus mortos, tomando conselho junto a eles para as diferentes ações de suas vidas. Quando se necessitava de uma opinião importante sobre algum acontecimento que dizia respeito à tribo inteira, o sacerdote se dirigia à segunda costela de um morto ilustre qualquer, e a resposta constituía um oráculo unanimemente respeitado.

Poucos dias após minha chegada, um vento leste muito violento começou a soprar e, imediatamente, um grupo numeroso de Terani se dirigiu para o B... Eu os segui para escutar essa misteriosa “voz das almas”.

Chegando ao B..., fiquei prodigiosamente impressionado. Um murmúrio ao mesmo tempo dorido e grandioso escapava daqueles milhares de costelas dispostas como trompas acima do chão. Conforme o vento se exasperava ou apaziguava, um crescendo sinistro ou um diminuendo angustiante se produziam, um tão lúgubre e perturbador quanto o outro. Aquilo era verdadeiramente um coro do além e era impossível evitar de se arrepiar até o âmago do ser ouvindo aquela macabra música que não se parecia com nenhuma outra. Cada Terani se dirigira diretamente para seu morto e se mantinha prosternado ao pé da estaca numa atitude de respeito assustado. Uns poucos sacerdotes se mantinham de pé entre eles e interpretavam a voz dos mortos para alguns, enquanto os outros esperavam sua vez.

Aproximei-me ao acaso de uma das costelas, superando o sentimento de angústia e de terror que se apoderara de mim. O espírito perturbado, os nervos sobre-excitados, aproximei meu ouvido do orifício superior da costela e escutei...

Naquele momento o vento redobrou de violência, e, como descrever ao mesmo tempo a alegria e o espanto que se apoderaram de mim quando ouvi uma palavra, sim, uma verdadeira palavra, escapar da costela? Não, não era uma ilusão, eu percebera claramente uma sequência de sílabas, distinguira nitidamente *várias vogais diferentes*. Meus cabelos se arrepiaram enquanto um sentimento indizível de embriaguez e de orgulho me enchia o peito. Uma alma falara e eu ouvira seu chamado! A ação pura e simples do vento em um tubo inerte nunca poderia ter produzido um conjunto fonético tão complexo; era mesmo a alma que falara; aliás, a palavra fora dita num suspiro e com uma expressão cavernosa, dolorosa, amarga e, por assim dizer, confidencial, que traía uma consciência plena, presa da inquietude e do sofrimento.

Louco de angústia e de felicidade, deixei correndo o B... e voltei para meu acampamento na aldeia X... . Lá, sem fazer nenhuma confidência a meus companheiros, pois queria, ciumento, guardar apenas para mim meu formidável segredo, mergulhei numa longa meditação a respeito das consequências incalculáveis de minha prodigiosa descoberta. Descobrira a *sede da alma* e o meio de entrar em comunicação com o além! Não pude evitar um sorriso ao pensar que aquele povo negro primitivo e bárbaro, que todos os europeus certamente considerariam como próximo da animalidade, resolvera o *grande* problema que os *maiores* espíritos de todos os tempos tinham esquadrinhado em vão.

No dia seguinte mesmo, deixei E... e voltei para a costa. Lá, reembarquei em meu navio e rumei para a Inglaterra onde cheguei após uma viagem de ... anos.

Não tive, a partir de então, mais do que um único objetivo: preparar em segredo uma manifestação perfeita, concludente e grandiosa de minha descoberta, manifestação que, da noite para o dia, estupeficaria o mundo. Evitei qualquer revelação antecipada, certo de que, se fizesse alguma, uma nuvem de pesquisadores se entregaria imediatamente aos mesmos trabalhos que eu, concernentes à aplicação de minha descoberta. Ora, se um simples acaso favorecesse um desses intrusos, ele poderia encontrar antes de mim a solução, e a primazia da descoberta me seria furtada.

Para o grande impacto que queria causar, resolvi tentar uma ressurreição sensacional. Que imenso relevo suplementar adquiriria minha memorável experiência, nos tempos presentes e futuros, se, em vez de uma alma qualquer, evocasse uma alma muito ilustre.

No mesmo instante, uma ideia maluca, mas que me deslumbrou pela luminosidade de suas consequências, atravessou meu cérebro; o nome de Shakespeare acabava de se apresentar a meus espírito.

Desde sempre, fui um dos militantes do culto consagrado na Inglaterra a nosso grande poeta nacional. Vasculhei em todos os recantos em busca das menores relíquias ligadas a ele: objetos caseiros tocados por sua mão, retratos, falas suas registradas por seus contemporâneos e, sobretudo, escritos autógrafos. Cheguei mesmo um dia a ter a incrível fortuna de adquirir, completo e intacto, o manuscrito

de Romeo e Julieta, cheio de revelações inesperadas, manuscrito cuja existência jamais revelei, querendo mantê-lo ao alcance de minhas mãos e de minhas pesquisas e julgando que semelhante tesouro, imprudentemente guardado em casa, poderia, caso fosse conhecido, tornar-se, mesmo se habilmente escondido, a presa de algum audacioso e perspicaz ladrão.

Portanto, o nome de Shakespeare atravessara meu cérebro. Como minha descoberta oceânica provara irrefutavelmente, a alma do poeta estava presente em sua segunda costela e era *possível* se apoderar dessa costela, possuí-la e extrair dela alguma fala consciente, semelhante àquela que ouvira no Béhulip. Esse pensamento me deixou louco; foi num entardecer que ele me acometeu e, toda a noite que se seguiu, passei-a andando para lá e para cá em meu quarto, sem poder repousar um instante sequer. Que retumbância suplementar presente e futura teria minha experiência memorável se fosse a alma de Shakespeare a primeira alma humana que evocasse. E quem sabe um dia não se chegaria a recolher alguma obra-prima ditada pela própria alma do dramaturgo!

No dia seguinte, minha resolução estava tomada; estava decidido a fazer de tudo para me apoderar da preciosa costela. Não direi aqui através de que modo de violação de sepultura, nem de que compras de cumplicidades [(Westminster) *adicionado na entrelinha*] atingi minha meta. Caso eu morresse subitamente essas notas poderiam ser descobertas estando os ditos cúmplices ainda em vida, e estes poderiam ser incomodados e perseguidos por terem colaborado para a maior obra humana de todos os tempos. Direi portanto apenas que uma noite (ébrio de alegria e de orgulho) voltei para casa, tremendo de um religioso respeito, escondendo sob meu sobretudo a segunda costela esquerda de Shakespeare, ou seja, a alma do grande poeta!!



Autos referentes à morte de Raymond Roussel [fragmento]*

Leonardo Sciascia | *Tradução de Eduardo Sterzi*

O diário da senhora Fredez-Dufrène, isto é, a folha que se encontra anexada aos autos, começa em 25 de junho, um domingo. Aquela noite, Roussel tomou 6 pílulas de Phanodorme, e outras tantas à uma e meia da madrugada. No dia 26, começou às cinco e dez da tarde com 8 de Hipalène; tomou outras 2, e logo depois outras 4, às nove e meia; outras 30 "en tout dans la nuit". No dia 27: um frasco e meio de Veriane. No 28: às dezesseis e trinta 3 pílulas de Rutonal, outras 3 às dezoito, outras 12 durante a noite: "18 en tout sans sommeil"; ou melhor: com três horas de sono. O dia 29 é a grande jornada do Sonéryl: 4 às dezessete, 4 às dezoito e trinta; sono às vinte e duas. Durante a noite, outras 13. Depois de um sono de doze horas e um quarto, "euphorie extra" por vinte e quatro horas. No 30: "Somnothyril 19 sans euphorie", mas com seis horas de sono. Em 10 de julho: uma garrafa de Neurinase. No dia 2: uma, é o que se parece ler, de Acetile. No 3: 10 pílulas de Phanodorme. No 4: uma garrafa e meia de Veriane, meia de Neurinase. No 5: duas garrafas de Veronidin. No 6: volta ao Sonéryl: 16 pílulas, nove horas e meia de sono, "euphorie très grande". No 7: às nove e meia da noite, 6 de Hypalène, depois 18, depois 3 de Sonéryl; "bonne euphorie". No 8: 20 pílulas de Somnothyril e uma garrafa de Neurinase: sem comer, mas eufórico por todo o dia. No 9: 11 pílulas de Phanodorme. No 10: duas garrafas de Veronidin às vinte e uma; um bom sono. No 11, à mesma hora: 34 pílulas de Rutonal; três horas de sono e depois uma "formidable euphorie". No 12: uma garrafa e meia de Veriane; um pouco de sono e depois uma "euphorie desordonnée". No 13, quinta, a última anotação: Sonéryl. O fato de que retornara ao Sonéryl, o barbitúrico – pelo que se depreende do diário – que lhe dava longo sono e depois extraordinária euforia, faz pensar que não tivesse vontade de morrer.

* Fragmento de: *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*. Palermo: Sellerio, 1971.

A editora Cultura e Barbárie e a Fundação Cultural Badesc
convidam para o lançamento de

LOCUS SOLUS
raymond roussel

Quinta-feira, dia **28 de novembro**

17:30
Mesa-redonda
Raúl Antelo | *Roussel, la vie*
Fernando Scheibe | *Demoiselle hie*

19:00
Coquetel de lançamento
com projeção do filme *Impressões da Alta-Mongólia* | Salvador Dali

na **Fundação Cultural Badesc**
R. Visconde de Ouro Preto, 216 | Centro | Florianópolis



Fundação
Cultural BADESC



CULTURA E BARBÁRIE

[Mais informações em **www.culturaebarbarie.org**]